

COLLOQUIA

# Il teatro delle emozioni: la gelosia

a cura di  
Mattia De Poli e Pietro Vesentin

PADOVA  
**UP**

PADOVA UNIVERSITY PRESS



Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL)  
dell'Università degli Studi di Padova.

Prima edizione 2023, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la gelosia*

© 2023 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press  
Progetto grafico Padova University Press  
In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-375-5



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

# **Il teatro delle emozioni: la gelosia**

*Atti del 4° Convegno Internazionale di Studi  
(Padova, 15 dicembre 2021 – online)*

a cura di  
Mattia De Poli e Pietro Vesentin

Comitato scientifico:  
Chiara Battistella (Udine), Francesco Carpanelli (Torino),  
Rocco Coronato (Padova), Lucia De Giovanni (Bergamo),  
Mattia De Poli (Bologna), Maria Jennifer Falcone (Pavia – Cremona),  
Alessandra Petrina (Padova), Xavier Riu (Barcellona),  
Anna Scannapieco (Padova), Davide Susanetti (Padova), Piero Totaro (Bari),  
Piermario Vescovo (Venezia)



# Indice

Prefazione <i>Pietro Vesentin</i>	7
Autori	9
<b>I. Istantanee e prospettive</b>	
Ermione. Una favola bella. La polifonia delle passioni nell' <i>Andromaca</i> di Euripide <i>Giulia Sissa</i>	15
Ζηλοτυπία: sospetti, violenze e... perdono <i>Mattia De Poli</i>	35
Female sexual jealousy onstage: Plautus, Greek mime-plays, and Puccini's <i>Tosca</i> <i>Costas Panayotakis</i>	51
La gelosia delle donne nella poesia d'amore latina: alcuni esempi di analogie situazionali (e divergenze) fra teatro comico e 'comunicazione' elegiaca <i>Fabio Nolfo</i>	73
Fra ridicolo e tragico: le «occasioni» della Gelosia sulle scene del '500 <i>Marzia Pieri</i>	103
«Senti, oh cara!» «Senti questa!»: gelosia a suon di schiaffi nelle <i>Nozze di Figaro</i> di Da Ponte e Mozart <i>Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis</i>	119

## II. Il Laboratorio de “Il teatro delle emozioni: la gelosia”

Presentazione <i>Mattia De Poli</i>	141
Tra amore e morte. Studio sulla gelosia tra letteratura e psicologia nell' <i>Andromaca</i> di Euripide <i>Nicole Boin, Matilda De Riva, Ginevra Gallo, Martina Manfrin, Francesca Spelzini, Sofia Verza</i>	143
I mille volti della gelosia nel <i>Mimiambro V</i> di Eronda <i>Filippo Fontan, Alice Fornasiero, Francesco Grosselle, Guidolin Matteo, Benedetta Scapin, Michele Zanetti</i>	155
Euripide ed Eronda: letture sceniche (in tempo di Covid) <i>Studenti del Liceo classico “T. Livio” di Padova</i>	165
Superclassica gelosia. Da Callimaco a Catullo <i>Classe IV A / Prof.ssa Sabrina Mazzali</i>	167
Dolente ardore <i>Classe IV B / Prof.ssa Giusy Romano</i>	177

## Prefazione

Con la pubblicazione degli atti relativi al Convegno su «La gelosia» giunge alla sua conclusione la pluriennale iniziativa legata al «Teatro delle emozioni»; un congresso internazionale con cadenza annuale che ha consolidato la sua tradizione tra il 2018 e il 2021, ambiziosamente proponendosi di indagare ciò che per eccellenza si sottrae alla categorizzazione e al quadro concettuale – lo stato dell’animo –, e di farlo, viepiù, in rapporto all’esperienza complessa della letteratura drammatica che, forse più di ogni altro genere, ha l’emozione implicita nel suo momento genetico. Il teatro è, e resta, un’occasione ambigua, problematica, radicale: «terrificante e dolcissima» come Dioniso suo protettore.

La paura (2018), la gioia (2019), l’ira (2020) e, da ultima, la gelosia (2021) hanno consentito a studiosi e studiosi con interessi diversi di scandagliare a fondo opere lontane tra loro nel tempo che, attraverso gli alambicchi della riflessione teorica, si sono combinate in un quadro di cui abbiamo segnato e ricostruito nel corso degli anni tanti aspetti significativi, attraversando, in questa ideale sede, molte delle problematiche al centro dell’esperienza collettiva; intrecciando il senso dell’orrore e della rovina con l’ilare freschezza dell’euforia e la prevaricazione disperata della collera.

Se l’iniziativa ha sempre cercato di aprirsi ad autori e autrici con provenienze geografiche, affiliazioni e ruoli accademici eterogenei – alcuni contributi sulla gelosia sono stati raccolti in un volume che precede e accompagna questo: M. De Poli, P. Vesentin (a cura di), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022) –, il libro che ora pubblichiamo rende con efficacia la ricchezza delle riflessioni condotte nell’ultimo convegno: scopre e confronta le valutazioni critiche di accademiche e accademici ‘esemplari’ che, al mondo del teatro, ai suoi moduli e, per l’antico, anche al suo *Fortleben*, hanno dedicato larga parte della loro produzione scientifica. Sono loro ad essere intervenuti nel corso della giornata di studi (online), di cui si presentano le memorie. La preoccupazione per la completezza e il desiderio di ricchezza intellettuale



si sono dati però, come spesso capita, appuntamento sul terreno redazionale, favorendo l'integrazione di alcuni saggi (Costas Panayotakis, Fabio Nolfo, Lucia Bottinelli e Paolo De Matteis) che, pur non essendosi tradotti in una comunicazione ufficiale durante il seminario, abbiamo scelto di aggiungere alla raccolta poiché indispensabili nell'arricchire gli itinerari delle riflessioni intraprese. Del resto, abbiamo pensato alla conferenza come a una fucina di esperienze in cui, deposti sul tappeto di critiche e critici, di studiosi e studiosi affermati, anche i più giovani potessero dare voce al loro fermento creativo in un costante e vivido scambio intellettuale. Si giustifica così l'aggiunta in coda dei lavori delle studentesse e degli studenti dei licei classici di Este, di Rovigo e di Padova che sono stati coinvolti nel convegno, che si sono spese e spesi, sostenuti dai loro professori e dalle loro professoresse, con zelo, con scienza e metodo, intervenendo nel corso della giornata.

La nostra riconoscenza è destinata, oltre che ai singoli autori, a tutti i membri del comitato scientifico che hanno vagliato, contribuito per contributo, le proposte del volume edito nel 2022, che con questo fa tutt'uno, rinnovando il saldo collegamento tra i due momenti (Chiara Battistella, Francesco Carpanelli, Rocco Coronato, Lucia De Giovanni, Mattia De Poli, Maria Jennifer Falcone, Alessandra Petrina, Xavier Riu, Anna Scannapieco, Davide Susanetti, Pietro Totaro, Piermario Vescovo); all'ateneo (l'Università degli Studi di Padova), al Dipartimento di studi linguistici e letterari, che ci ha ospitati in forma virtuale, e al Corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Siamo coscienti, inoltre, del debito di gratitudine che dobbiamo al Centro Studi sul Teatro Classico dell'Università di Torino: ha sempre promosso la riflessione sulla letteratura drammatica rendendola nevrale, estesa, promotrice di bellezza.

Il merito più grande, mi sia infine concesso dirlo, va a Mattia De Poli senza la cui preziosa opera nulla a oggi sarebbe stato realizzabile; l'ideatore e la voce dell'iniziativa, il costruttore di un mondo che è riuscito a vivere, a creare comunione e dialogo anche negli anni di lontananza e inaridimento della pandemia.

Padova, 6 giugno 2023

*Pietro Vesentin*

## Autori

**Lucia Bottinelli** ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, con la quale saltuariamente collabora e dove è stata tutor didattico all'insegnamento di Teatro sociale. In qualità di libera professionista è operatrice teatrale, cinematografica e regista e conduce corsi, laboratori e seminari nelle province di Como e Bologna; come ricercatrice indipendente partecipa a convegni e congressi, trattando principalmente di Teatro sociale e Pedagogia teatrale. È fondatrice e Vicepresidente dell'Associazione Culturale “Teatro della Polvere di Bologna” ed è, attualmente, professoressa di Lettere presso l'I.C. Borgovico e l'I.C. Como Albate, entrambi in provincia di Como.

**Paolo De Matteis** ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Ha pubblicato una monografia dal titolo *Musica e gesto nel teatro mozartiano: le didascalie musicali nelle “Nozze di Figaro”* (LIM, 2020), tratta dal suo lavoro di tesi magistrale per il quale ha ricevuto il Premio “Una Vita nella Musica – Giovani” (edizione 2018) dalla Fondazione Teatro La Fenice. Nel 2021 ha conseguito il Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica presso l'Università degli Studi di Udine, con una tesi sulle origini della “solita forma” ottocentesca, indagando in particolare la genesi del tempo di mezzo nel rondò vocale tardo-settecentesco; la dissertazione ha vinto il Premio “Tesi rossiniane” e verrà pubblicata nell'omonima collana della Fondazione Rossini. Attualmente insegna Storia della Musica presso il Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia.

**Mattia De Poli** è ricercatore di Lingua e letteratura greca presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Dopo aver dedicato diversi studi al teatro tragico attico, sta lavorando a una nuova edizione commentata dei fram-

menti di alcune commedie di Menandro (*Synaristosai* – *Psophodees*) per il progetto “KomFrag”. Dal 2018 al 2021 presso l’Università di Padova ha organizzato annualmente i convegni internazionali “Il teatro delle emozioni”, dedicati alla paura, alla gioia, all’ira e alla gelosia. Collabora con il Centro studi sul teatro classico dell’Università di Torino. È direttore della collana *Psychài*, dedicata alla ricezione della letteratura greca nel teatro moderno e contemporaneo, per cui ha curato il volume *Jean de La Péruse. Medea* (Sarzana-Lugano 2023).

**Fabio Nolfo** è Dottore di ricerca e *Doctor Europaeus* in ‘Filologia latina’, titoli conseguiti – in co-tutela di tesi presso la *Ludwig-Maximilians-Universität* di Monaco di Baviera – con lode e dignità di stampa. Attualmente è ‘Marie Curie Research Fellow’ in ‘Latin Literature and Roman History’ presso il *Department of Classics and Philosophy* della *University of Cyprus* e presso la *School of Humanities* (sezione ‘Classics’) della *University of Glasgow*, ove lavora, quale *Principal Investigator*, sul seguente progetto europeo (*Onisilos Co-fund Research Project*): «Literary Reflections on Geography, Politics, and Propaganda in Neronian and Flavian Poetry». Parallelamente, è anche ‘Collaborateur Scientifique’ del *Département des Sciences de l’Antiquité* dell’Università di Liegi, ove coordina collaborativamente due progetti di ricerca, sempre europei, finanziati dal Fondo Nazionale Belga (F.R.S. / FNRS) denominati, rispettivamente, «Ovidian Textual Motifs in Late Antiquity» e «Motifs ovidiens et épistolographie».

**Costas Panayotakis** è Professore di Latino all’Università di Glasgow. Oggetto privilegiato delle sue ricerche sono il romanzo latino, il teatro comico latino di età repubblicana e il mimo greco-latino (di età ellenistica, repubblicana e imperiale). Autore di *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden 1995), *Decimus Laberius: The Fragments* (Cambridge 2010) e di traduzioni annotate (in greco moderno) di commedie scelte di Plauto e Terenzio, attualmente sta preparando l’edizione critica (con traduzione a fronte e commento) dei frammenti dell’Atellana, delle massime morali attribuite al mimografo Publilio e dell’episodio del *Satyricon* di Petronio, noto come *Cena Trimalchionis*.

**Marzia Pieri** insegna discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali dell’Università di Siena. Si occupa di storia del teatro in particolare rinascimentale, di filologia dei testi drammaturgici, di editoria sullo spettacolo e di storia degli attori. Si è dedicata anche al Settecento, con particolare riferimento a Goldoni, Gozzi, Alfieri, Martello, Gigli. Il suo libro più recente è *L’esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche* (Mimesis, Milano 2023).

**Giulia Sissa** è “Distinguished Professor” nei dipartimenti di Political Science, Classics and Comparative Literature alla UCLA. Pur ancorando la sua ricerca alle società e alle culture del mondo greco e romano, Giulia collega lo studio del passato a momenti di ricezione, ricontestualizzazioni moderne e risonanze significative nel mondo contemporaneo. Le sue pubblicazioni italiane includono *La Verginità in Grecia* (Laterza, 1992), *La Vita quotidiana degli dèi greci* (Laterza, 1989), *Il piacere e il male. Sesso, droga e filosofia* (Feltrinelli, 1999), *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico* (Laterza, 2003), *La gelosia. Una passione inconfessabile* (Laterza, 2015), *L'Errore di Aristotele. Donne potenti, donne possibili dai Greci a noi* (Carocci, 2023).



## **I. Istantanee e prospettive**



# La gelosia delle donne nella poesia d'amore latina: alcuni esempi di analogie situazionali (e divergenze) fra teatro comico e 'comunicazione' elegiaca\*

*Fabio Nolfo*

*(Université de Liège)*

*Abstract:* The purpose of this paper is to discuss the emotion of jealousy as associated with female characters in Latin love elegy, especially through select poems of Propertius and Ovid (Cynthia, Arethusa, Corinna, and Hypsipyle). Building on the studies of James McKeown, Elaine Fantham, David Konstan, and Ruth Rothaus Caston, I focus on the similarities and differences between Roman elegy and Latin comedy and mime, taking into account Ovid's words (*Tr.* 2.497-514) about farce and the typology of adultery mimes. My discussion of select passages from Propertius and Ovid demonstrates that the portrayal of female jealousy in these authors is not a simple reproduction of that emotion on the Roman stage or an accurate depiction of it, mirroring real life; rather, it is closely connected to the literary background of the elegiac readers and to their sophisticated engagement with the poets' own response to the discourse on jealousy in Roman culture.

\* Il presente contributo discute e amplia, separatamente, i materiali di un seminario congiunto dal titolo «*The sexual jealousy of women on the Graeco-Roman comic stage and in Latin love elegy* / La gelosia delle donne nel teatro comico greco-romano e nella poesia d'amore latina», da me presentato, insieme a Costas Panayotakis, presso l'Università degli Studi di Padova, in seno alle "3 Lezioni di Letteratura greca - Padova 2022", organizzate da Mattia De Poli e da Davide Susanetti - ringrazio entrambi fortemente - per il corso di *Letteratura greca 2*. È innegabile il debito di gratitudine che contraggo con lo stesso Panayotakis per i numerosi e autorevoli conversari che hanno preceduto la stesura delle pagine in oggetto, mentre desidero, inoltre, ringraziare Pietro Vesentin e, ancora, Dominique Longrée per il suo straordinario supporto, nonché Michèle Mertens - responsabile scientifico della Biblioteca del *Département des Sciences de l'Antiquité* dell'Università di Liegi - e lo Staff bibliotecario della *Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München* e della *Bayerische Staatsbibliothek*, per avere agevolato considerevolmente parte del mio lavoro di ricerca. Naturalmente, di ogni inevitabile errore rimango l'unico responsabile.



## 1. *Mimi obscena iocantes*: Ovidio e l'«Adultery-Mime»

Nel rimarcare i rapporti coesistenti e abilmente comprovati<sup>1</sup> tra la poesia d'amore latina e una forma comica di espressione letteraria come quella del mimo – praticata a Roma con finalità e toni non obbligatoriamente modesti sul piano degli effetti artistici e delle idealità perseguite –, agevola<sup>2</sup> ricorrere alla lettura di un passo<sup>3</sup> dei *Tristia* di Ovidio, che è parte dell'unica elegia di cui si compone il secondo libro dell'opera, la quale, come è noto, è rivolta ad Augusto e tradisce l'intenzione evidente, da parte del Sulmonese, di giustificare la propria attività poetica e di ottenere, per questo, dal *princeps* una riduzione della pena:

*quid, si scripsissem mimos obscena iocantes,  
qui semper uetiti crimen amoris habent:  
in quibus assidue cultus procedit adulter,  
uerbaque dat stulto callida nupta uiro?* 500  
*nubilis hos uirgo matronaque uirque puerque  
spectat, et ex magna parte senatus adest.  
nec satis incestis temerari uocibus aures;  
adsuescunt oculi multa pudenda pati:  
cumque fefellit amans aliqua nouitate maritum* 505  
*plauditur et magno palma fauore datur;  
quoque minus prodest, scaena est lucrosa poetae,  
tantaque non paruo crimina praetor emit.  
inspice ludorum sumptus, Auguste, tuorum:  
empta tibi magno talia multa leges.* 510  
*haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti  
(maiestas adeo comis ubique tua est)  
luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis,  
scaenica uidisti lentus adulteria<sup>4</sup>.*

E se avessi composto mimi dalla comicità scollacciata, che sono sempre rei di trattare amori proibiti, dove compare spessissimo un adultero azzimato, e una moglie furba si fa beffe di un marito stolido? A spettacoli del genere assistono donne non ancora sposate, matrone, uomini, giovinetti, né manca la presenza di gran parte del senato. E non basta che sia indecente quello che si ascolta: anche gli occhi si abituano ad assistere a molte scene impudiche; e quando l'amante riesce a ingannare il marito con una qualche trovata, viene applaudito, e ottiene un trionfale successo fra grandi acclamazioni. Una pièce, quanto meno è edificante tanto più rende al suo autore, e il pretore paga non poco per storie

<sup>1</sup> Cf., per es., McKeown 1979; Fantham 1986, pp. 54-57; Konstan 2006, pp. 219-243.

<sup>2</sup> McKeown 1979, pp. 72-73.

<sup>3</sup> Tr. 2.497-514.

<sup>4</sup> Per il testo riportato, mi attengo a Owen 1915 (cf., inoltre, Luck 1977, pp. 150-152).

tanto scandalose. Esamina, augusto sovrano, le spese per gli spettacoli che hai offerto, e troverai di aver acquistato a caro prezzo molti lavori di tal fatta. Sono spettacoli a cui hai assistito e che hai offerto al pubblico – così benigna sotto ogni aspetto è la tua grandezza –, e quel tuo sguardo di cui l'intero mondo si giova si è posato senza indignazione sugli adulteri rappresentati a teatro<sup>1</sup>.

I versi sopra riportati appartengono alla sezione<sup>2</sup> dell'elegia – il cui andamento complessivo segue la struttura retorica caratteristica dei discorsi di difesa<sup>3</sup> – qualificata come *refutatio*, nel corso della quale il poeta augusteo stila una rassegna di autori greci e latini che si dedicarono, senza difficoltà, alla poesia d'amore, cui segue una menzione generica di opere e trattati su passatempi di vario tipo, su rappresentazioni sceniche e su immagini artistiche, al fine di contrapporvi l'eccezionalità della punizione che Ovidio stesso ha subito.

Spicca, poi, il fatto che il Sulmonese faccia riferimento, nella pericope suddetta, a una specifica tipologia della farsa mimica, quella dell'«Adultery-Mime»<sup>4</sup>, per la quale Luciano Cicu<sup>5</sup> ha discriminato, per es., almeno tre varianti<sup>6</sup>, desumendole, fundamentalmente, dai frammenti del mimografo Decimo Laberio. Con lo scopo di far risaltare le potenzialità eversive delle manifestazioni teatrali di ispirazione popolare<sup>7</sup> – la cui preferenza, da parte dei contemporanei, rispetto alla fruizione dei testi da lettura era stata oggetto di biasimo in Hor. *Ep.* 2.1.187-188 e 214-218 –, Ovidio sembrerebbe qui prospettare la relazione adulterina<sup>8</sup> come un ingrediente rappresentativo del mimo<sup>9</sup>, accennando allo schema del triangolo amoroso nelle sue componenti basilari: un amante soave, una sposa astuta (o *callida nupta*) e un marito affetto da *stultitia*, così facilmen-

<sup>1</sup> Trad. in Lechi 2017, pp. 187 e 189.

<sup>2</sup> *Tr.* 2.207-572: la *refutatio* è, dunque, preceduta dall'*exordium* (= *Tr.* 2.1-28), dalla *probatio* (= *Tr.* 2.29-154) e dalla *peroratio* (= *Tr.* 2.155-206), mentre conclude l'elegia una *peroratio* finale (= *Tr.* 2.573-578), in cui viene esplicitata la richiesta di un castigo più mite, poiché il poeta ha preso coscienza dell'impossibilità di un ritorno in patria.

<sup>3</sup> Cf. Fedeli 2007a, p. 1304.

<sup>4</sup> Cf. Reynolds 1946, pp. 78-80; Kehoe 1984, pp. 96-98; Andreassi 2013, pp. 308-312.

<sup>5</sup> Cicu 2012, pp. 128-129. Per una ulteriore possibile variante, cf. Nolfo 2022, pp. 493-498.

<sup>6</sup> Cf. Nolfo 2022, p. 498 n. 85: la prima variante fa sì che la moglie lussuriosa si abbandoni al *prolubium meretricium* con il proprio schiavo; in base alla seconda, è, invece, il padrone a innamorarsi della sua schiava; la terza riproporrebbe il 'tema di Fedra' e consisterebbe, pertanto, nell'invaghimento della matrigna per il proprio figliastro.

<sup>7</sup> Cf. Ingleheart 2010, p. 368.

<sup>8</sup> In merito alla presenza reiterata di situazioni oscene nel contesto degli intrecci mimici, cf. Cic. *de Orat.* 2.242, ma vedi anche Macrob. 2.1.9.

<sup>9</sup> Cf. Ingleheart 2010, p. 369: «A tendentious plot-summary: mimes always (*semper*, 498, *adsidue*, 499) include adultery. A frequent, and popular, mimic theme, adultery was taken as representative of the genre by later, moralizing authors: e.g. Minuc. Felix 37.12, Lactant. *Div. Inst.* 6.20.30, Donat. on *Aen.* 5.65, Val. Max. 2.6.7; [...] Gell. 16.7.1-2 records that Laberius in his mimes invented new vocabulary for adultery. Love triangles, such as Ovid refers to here, in which an adulterous couple deceive the cuckolded husband, were frequently portrayed [...]».

te ingannabile, da suscitare, dunque, il plauso dello spettatore che assiste alla scena comica.

## 2. Il *furor* di Cinzia in Prop. 4.8 tra ‘occasione scenica’ e convenzione letteraria

È stato, del resto, ben rilevato – e penso, in particolare, agli apporti che provengono, in questa direzione, da studi autorevoli come quelli di James C. McKeown e di Elaine Fantham – come non si debba affatto sottovalutare la ripresa eventuale di motivi che derivano, nell’elegia romana, dalle rappresentazioni mimiche coeve e che pure convivono con gli influssi stilistici e linguistici della poesia didattica e di quella epica e con tecnicismi e temi specifici della prassi scolastica e retorica. Il *ménage à trois* a cui il Sulmonese allude, più precisamente, in *Tr.* 2.497-500 costituirebbe, sotto questa prospettiva, un’acquisizione che potrebbe discendere dalla consuetudine mimica, mediante la quale il versificatore elegiaco realizzerebbe una delle situazioni appurabili pur sempre nella poesia d’amore latina, all’interno della cui dinamica emotiva occupa un ruolo essenziale proprio il sentimento della gelosia.

Intendo, quindi, prendere le mosse da questo tipo di cornice per la mia analisi dei meccanismi di quella che viene classificata, comunemente, come ζηλοτυπία<sup>10</sup>, sovrapponendo all’ambito romano le connotazioni del termine greco, con il quale si intende ordinariamente l’attaccamento intenso, esclusivo e pervicace fra innamorati<sup>11</sup>, e soffermandomi, pertanto, sui risvolti erotici e sugli impulsi emozionali relativi, così come risultano avvertibili nel contesto dettagliato di talune delle composizioni, in tal senso, più sintomatiche del genere elegiaco romano.

Mi riferisco, cioè, al valore paradigmatico che assume il comportamento di Cinzia in Prop. 4.8.51-70, la cui ambientazione immaginifica presenta la donna nell’atto di aver sorpreso Properzio in flagrante adulterio. A causa della lontananza dell’amata – recatasi a Lanuvio col pretesto di assistere nel santuario di *Iuno Sospita* all’annuale prova di verginità, ma volendo, invece, concedersi un’avventura con un ricco corteggiatore –, il poeta è, infatti, deciso a consolarsi con un festino da lui organizzato, al quale partecipano, tra gli altri, due meretrici (Fillide e Teia), nonché lo schiavo Ligdamo, impegnato nel compito di servire le bevande. Cinzia irrompe, però, fragorosamente nel bel mezzo del convito e,

<sup>10</sup> Cf. *GEW*, I, pp. 612-613, s.v. ζῆλος; *DELG*, p. 400, s.v. ζῆλος; *EDG*, I, p. 500, s.v. ζῆλος; *LfgreE*, II, col. 875, s.v. ζηλόω; Kretschmer, Locker 1963, p. 463; Fantham 1986, pp. 45-47.

<sup>11</sup> Cf. Sissa 2015, pp. 29-31.

dopo aver cacciato le intruse, in un impeto di gelosia, si scatena, dunque, sul poeta e sullo stesso schiavo, poiché colpevole di aver favorito la tresca:

*nec mora, cum totas resupinat Cynthia ualuas,  
non operosa comis, sed furibunda decens.  
pocula mi digitos inter cecidere remissos  
pallueruntque ipso labra soluta mero.  
fulminat illa oculis et quantum femina saeuit, 55  
spectaclum capta nec minus urbe fuit.  
Phyllidos iratos in uultum conicit ungues:  
terrata «uicini» Teia clamat, «aquam!».  
lumina sopitos turbant elata Quirites,  
omnis et insana semita uoce sonat. 60  
illas direptisque comis tunicisque solutis  
excipit obscurae prima taberna uiae.  
Cynthia gaudet in exuuiis uictrixque recurrit  
et mea peruersa sauciat ora manu,  
imponitque notam collo morsuque cruentat, 65  
praecipueque oculos, qui meruere, ferit.  
atque ubi iam nostris lassauit braccia plagis,  
Lygdamus ad plutei fulcra sinistra latens  
eruitur geniumque meum protractus adorat.  
Lygdame, nil potui: tecum ego captus eram<sup>12</sup>. 70*

Non passa un istante e Cinzia spalanca internamente la porta:  
aveva le chiome in disordine, ma nel suo furore era bella.  
La coppa mi sfuggì dalle dita che avevano allentato la presa  
e mi divennero pallide persino le labbra, benché fossero impregnate di vino.  
Manda saette dagli occhi e, per quanto è capace una donna, inferisce: 55  
lo spettacolo non fu minore di quello di una città conquistata.  
Sul volto di Fillide ficca le unghie adirate;  
Teia, terrorizzata, urla «Vicini, al fuoco!».  
La luce delle fiaccole agitate turba i Quiriti nel sonno,  
ogni viuzza risuona di grida insane. 60  
Quelle, coi capelli strappati e le tuniche sciolte,  
si rifugiano nella prima taverna della via tenebrosa.  
Cinzia esulta sulle spoglie nemiche e vittoriosa ritorna di corsa:  
con un manrovescio mi ferisce la bocca,  
mi morde il collo e lo fa sanguinare, 65  
mi pesta con accanimento gli occhi, che se lo meritavano.  
Quando, poi, concede riposo alle braccia stanche di battermi,  
Ligdamo, nascosto dietro la parte sinistra della spalliera del letto,

<sup>12</sup> Per il testo riportato, mi attengo a Fedeli 2022, pp. 144 e 146.

viene scovato e, trascinato fuori, implora il mio genio.

Ligdamo, nulla ho potuto: insieme a te ero anch'io prigioniero<sup>13</sup>. 70

L'ambientazione dell'elegia<sup>14</sup> – il cui esordio prelude degnamente alle fattezze di un carne eziologico<sup>15</sup> con il quale il poeta dichiara il proposito di svelare le cause della fuga in massa degli abitanti dell'Esquilino nel corso della notte<sup>16</sup> – è in effetti intrisa di un umorismo farsesco<sup>17</sup>, mentre l'influsso delle rappresentazioni mimiche di adulterio sui versi del poeta elegiaco sembrerebbe postulabile (se non del tutto palese, come ritiene McKeown<sup>18</sup>), ammettendo una singolare variazione che induce Properzio a intervenire sulle figure tradizionali del triangolo amoroso, capovolgendone, cioè, i ruoli (maschile/femminile; *uir/nupta*) e la prospettiva globale. Parrebbe, quindi, che il poeta augusteo abbia, essenzialmente, adattato a Cinzia il ruolo che i mimografi avevano, presumibilmente, assegnato al personaggio del marito ingannato, mentre Properzio incarnerebbe, a propria volta, la figura della sposa infedele.

Va poi dato rilievo alla terminologia che connota la gelosia della donna, per la quale Properzio attinge, per es., al lessico caratteristico del linguaggio giuridico romano. Questo appare ancora più cogente nella descrizione del *furor* di Cinzia (v. 2 *non operosa comis, sed furibunda decens*; v. 57 *Phyllidos iratos in uultum conicit ungues*), con il quale si ripropone un accostamento distintivo – *amor/furor/dolor* – della poesia elegiaca latina, attraverso cui la fenomenologia dell'amore<sup>19</sup> si estrinseca totalmente. Cinzia attrarrebbe nella sua persona le prerogative divine, la componente maschile del carattere e, dunque, la sua personalità femminile, che la induce ad esternare i propri sentimenti sotto forma di rabbia violenta<sup>20</sup>. Serve, inoltre, tenere a mente che l'impiego di un aggettivo

<sup>13</sup> Trad. in Fedeli 2022, pp. 145 e 147.

<sup>14</sup> Considerata la vera *regina elegiarum* dallo stesso Wilamowitz – cf. Wilamowitz 1913, p. 301 n. 1 –, che pure la preferiva a Prop. 4.11, ossia l'elegia di Cornelia, per via della forte caratura parodica con la quale il poeta augusteo aveva saputo innalzare e, insieme, variare i toni della composizione.

<sup>15</sup> È, però, nel distico di transizione fra la sezione antiquaria e quella narrativa – vv. 15-16 *huc mea detonsis auecta est Cynthia mannis: / causa fuit Iuno, sed mage causa Venus* («Qui la mia Cinzia è stata condotta da cavallini tosati: Giunone ha costituito il pretesto, Venere piuttosto la causa» [trad. in Fedeli 2022, p. 143]) – che il poeta performa la sua strategia, chiarendo come la digressione dotta sia, da una parte, funzionale alla descrizione dell'avventura erotica di Cinzia; dall'altra, finalizzata a stabilire un collegamento con l'impegno eziologico e con la ricerca delle cause proclamati a inizio elegia (cf. Fedeli 2022, pp. 351-352).

<sup>16</sup> Cf. Fedeli 2022, p. 351.

<sup>17</sup> A riprova della pluralità di registri stilistici che ha ispirato la composizione del carne, si affianca quella dei generi letterari che vi sono confluiti, tra i quali, senz'altro, quello della commedia, per il quale trova, per es., riscontro il ruolo interpretato dalla schiavo astuto che opera in solidarietà con gli intenti manifesti del proprio padrone (cf. Yardley 1972, p. 136.; Currie 1973, p. 619; Fedeli 2022, p. 352).

<sup>18</sup> McKeown 1979, p. 74.

<sup>19</sup> Fantham 1986, p. 55 n. 33.

<sup>20</sup> Cf. Hutchinson 2006, pp. 199-200.

come *furiosus*<sup>21</sup> rimandava nella giurisdizione romana, conformemente a un istituto in parte già disciplinato dall'antica norma decemvirale, alla condizione di chi era sottoposto a cure ordinarie per mancanza di equilibrio e per insufficienza mentale, mentre, soprattutto in età classica, veniva riconosciuta legittimamente la mansione del *curator furiosi*, concettualmente associata, nelle fonti di cui disponiamo, con il sistema successorio – avvalorato dalla *potestas* degli agnati sul *furiosus* e sulla sua *pecunia* – e con le prescrizioni sull'affidamento degli incapaci<sup>22</sup>. Come il caso della Cinzia di Prop. 4.8.51-70 mette artisticamente in risalto, al termine *furor* si ricollega, poi, quello dell'*insania*<sup>23</sup> (v. 60 *omnis et insana semita uoce sonat*), ossia della *mentis alienatio*, che può rinviare, con un'accezione di significato più ampia, ai comportamenti ispirati da *audacia* e da *temeritas*<sup>24</sup>: il vocabolo finirà, così, per differenziare ogni condotta equivoca, che si diversificava, cioè, dal canone dei costumi vigenti a Roma e che si estrinsecava come 'devianza' e perdita della misura, cui si contrapponeva pertanto, specialmente nell'ottica conservatrice di un ottimate, l'esercizio della *ratio*, del *consilium* e della *prudentia*<sup>25</sup>. Una distinzione interessante è quella che Cicerone opera, prendendo oltretutto spunto dal testo delle Dodici Tavole, quando in *Tusc.* 3.5.11 egli separa l'*insania* (per lui esemplificata con la nozione greca di *μανία*) dal *furor* (quest'ultimo espresso più convenientemente, sempre in ambito ellenico, dalla *μελαγχολία*), interpretando il primo termine come *stultitia* o, se vogliamo, *amentia*, affezioni che comunque non ostacolerebbero un regolare svolgimento della vita quotidiana; a *furor* l'Arpinate accosta invece, nello stesso passo, la valenza di 'pazzia furiosa' che può addirittura inficiare il comportamento di chi è, in genere, reputato *sapiens*, estremizzandone gli atteggiamenti *mentis ad omnem caecitatem*<sup>26</sup>. Va anche precisato che per gli antichi la follia coincideva con la sua manifestazione sintomatica e corrispondeva, quindi, a uno stato in divenire, che non escludeva affatto il ritorno a una 'supposta' normalità<sup>27</sup>. Il lessico latino della follia paleserebbe, in questo modo, la sua presunta ambivalenza, riferendosi, da una parte, a stati eccezionali e positivi di esaltazione o possessione divina; dall'altra, a condizioni di instabilità e disturbo psichico che si estendevano sino all'*insipientia*<sup>28</sup>. Il marchio di inconfondibile veemenza, generata da una passione gelosa e turbolenta, che contraddistingue, nel passo

<sup>21</sup> La furia di Cinzia manterrebbe però, nella relativa pericope di versi properziani, un piglio bellicoso che la assimila a un prode conquistatore, generando un tumulto le cui conseguenze si stagliano sullo stesso piano della presa di una città (cf. Fedeli 2022, p. 359).

<sup>22</sup> Cf. Diliberto 1984, *passim*; Zuccotti 2009, pp. 1ss.; McClintock 2020, pp. 63ss.

<sup>23</sup> Cf. *LEW*, I, pp. 570s., s.v. *furō*.

<sup>24</sup> Cf. *ThLL* VI, 1630, 80ss., s.v. *furor*.

<sup>25</sup> Cf. Nolfo 2018a, pp. 287-288.

<sup>26</sup> Cf. *DELL*, p. 263, s.v. *furō*; *OLD*, p. 750, s.v. *furor*.

<sup>27</sup> Cf. McClintock 2021, pp. 175-176.

<sup>28</sup> Cf. McClintock 2021, pp. 181-182.

succitato, la condotta dell'eroina properziana, è rilevato dall'impiego di *sauciat* al v. 64 (*et mea peruersa sauciat ora manu*), che unirebbe all'idea del colpo inferto al proprio uomo l'immagine della ferita che consegue a un rabbioso manrovescio, tale cioè da ferire la bocca di Properzio. Il verso successivo (v. 65 *imponitque notam collo morsuque cruentat*) trasferirebbe, invece, nella descrizione del selvaggio assalto di Cinzia – tratteggiato come l'irruzione prorompente di un soldato in uno scenario di guerra – le situazioni tipiche del rapporto amoroso, ma con un'evidente inversione di valore semantico: se, infatti, i segni visibili dei morsi richiamano una componente immancabile del rapporto sessuale, la *nota* che Cinzia imprime sul collo del poeta recherebbe simbolicamente sul suo corpo l'impronta di un'infamia, mentre l'uso di un verbo non frequente come l'arcaico *cruentare* riconduce alla metafora bellica l'iconografia del sangue che esce dalla ferita sul collo. Il culmine della *climax*, mediante cui prende forma il sentimento incontrollabile di Cinzia, è nell'uso dell'avverbio *praecipue* (v. 66 *praecipueque oculos, qui meruere, ferit*), con il quale Properzio puntualizza che la furia di Cinzia si scatena soprattutto sui suoi occhi – qui *ferit* si profilerebbe come sinonimo di *percutit* –, a evidenziare, per contrasto, l'importanza dello sguardo nella conquista d'amore, come già ribadito fin dal verso iniziale del primo libro degli *elegidia*<sup>29</sup>.

Ruth Rothaus Caston<sup>30</sup> ha significativamente rimarcato come la forma stessa della comunicazione elegiaca presupponga inevitabilmente, ovvero per suo intrinseco statuto, una stretta dipendenza da passioni come l'amore, la rabbia, la gelosia, la pietà e la paura. A riprova di ciò, Roy Gibson<sup>31</sup> ha, infatti, avanzato l'ipotesi che l'uso di un linguaggio, da parte del poeta elegiaco, così fortemente evocativo di sintomi come quelli della follia, della collera incontrollata e dell'angoscia più cupa alludesse, di per sé, a un grado di coinvolgimento emotivo che sarebbe risultato, sotto molti punti di vista, 'eccessivo' sulla base dei principali orientamenti filosofici del tempo, e non unicamente nell'ottica profilata, al riguardo, dal pensiero peripatetico. L'assunzione, poi, della condotta violenta che Cinzia dimostra in Prop. 4.8.51-70 è, per certi aspetti, parallela alla ricorrenza di termini come *liuor* e *laedere*, che alludono, similmente, alle dinamiche dell'aggressività e che si riscontrano abbastanza assiduamente in trame dove la gelosia, segnatamente quella della *domina*, ha preso il sopravvento.

La gelosia, in particolare – come ho già presupposto e come, d'altra parte, l'ambientazione di Prop. 4.8 evidenzia di per sé –, tra le emozioni che sostanziano la costruzione letteraria con la quale il poeta dà voce alla personalità dei suoi interlocutori, svolge una funzione poetica preminente, in forza di situazioni

<sup>29</sup> Cf. Fedeli 2022, pp. 360-361.

<sup>30</sup> Cf. Rothaus Caston 2012, pp. 4-5 e 11-12.

<sup>31</sup> Cf. Gibson 2007, p. 44.

ripetute (per es., quella appena illustrata del triangolo amoroso) e di vedute che si prestano comunque con facilità alla competizione in amore, ma anche perché il testo degli elegiaci romani si pone sovente, se vogliamo, come un sistema aperto<sup>32</sup> e sfaccettato, votato a cogliere i dettagli e le sfumature della sintomatologia amorosa. Il lettore di elegie è, cioè, chiamato a conoscere la gelosia che proviene – più frequentemente – dagli uomini, così come quella che attiene, invece, all'universo femminile, entrambe mediate<sup>33</sup> dalla figura del poeta quale garante e voce sostanzialmente unica e 'filtrata' del carne<sup>34</sup>, secondo una linea narrativa che può restituirci in un gruppo di versi, oppure in un'elegia intera, o persino in una sequenza coordinata di poesie, i pensieri e i desideri da cui un personaggio viene sopraffatto, gli aspetti del suo carattere, le modalità che ne hanno condizionato gli scopi dell'agire e della sua relazione con i protagonisti della propria parabola affettiva.

A complicare il quadro dei riferimenti che intensificano il colore parodico dell'aggressione di Cinzia, è, poi, l'impiego, sovrapposto al tessuto elegiaco, del linguaggio militare, con il quale Properzio scandisce l'agire epico della donna, raffigurata nelle vesti di generale trionfatore<sup>35</sup> (v. 63 *Cynthia gaudet in exuuiis uictrixque recurrit*), calibrando lo stile a un livello alto, così da potenziare gli effetti della comicità. Il linguaggio militare accompagna le azioni di Cinzia a partire dal v. 55 (*fulminat illa oculis et quantum femina saeuit*<sup>36</sup>) e la sua presenza diventa preminente sia nella situazione di assalto a Properzio e Ligdamo (vv. 66-70) sia in quella della disfatta e della resa del poeta, fino al conclusivo *soluimus arma*<sup>37</sup> del v. 88 (*respondi, et toto soluimus arma toro*<sup>38</sup>).

L'abbondanza dei registri stilistici riscontrabili in Prop. 4.8 riflette, peraltro, l'ampiezza dei generi letterari che pure confluiscono nella poesia elegiaca romana e che risultano particolarmente constatabili in versi, come quelli sopra citati, destinati, ancora una volta, ad attestare, conformemente al monito di

<sup>32</sup> Cf. Spoth 1992, pp. 221ss.

<sup>33</sup> Cf. Fuhrer 2022, pp. 187-188.

<sup>34</sup> Sulla fisionomia assunta dal versificatore elegiaco in quanto «rhetorischer» Dichter» e sul carattere 'finzionale' e strategicamente autorappresentativo insito nelle situazioni topiche più consuete della lirica d'amore a Roma, cf. Stroh 1971, pp. 174-196 e 227-234.

<sup>35</sup> Cf. Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, pp. 1010-1011.

<sup>36</sup> Cf. Fedeli 2022, p. 359: l'espressione ellittica *quantum femina saeuit* – che sintetizzerebbe il fraseggio più ampio *saeuit quantum femina saeuire postest* – non solo assegnerebbe alla collera della donna i tratti della stessa μηρις di un eroe, ma la connoterebbe, quasi, come la *saeuitia* di una bestia feroce.

<sup>37</sup> Cf. Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, p. 1101: la formula *soluere arma* indica, propriamente, il deporre le armi e il mettere fine alle ostilità, una volta fatta la pace, ma la *iunctura* può essere intesa anche in senso osceno (in merito all'accezione oscena di *arma*, vedi, per es., Ov. *Am.* 1.9.25-26 *nempe maritorum somnis utuntur amantes / et sua sopitis hostibus arma mouent*, per l'interpretazione del cui distico rimando al *comm. ad loc.* di McKeown 1989, p. 269).

<sup>38</sup> «la soddisfeci e per tutto il letto facemmo la pace» (trad. in Fedeli 2022, p. 149).



Horos nella seconda parte di Prop. 4.1, la persistenza della dedizione amorosa per Cinzia. David Konstan<sup>39</sup>, per es., sottolinea con forza l'eredità che l'elegia latina ha mutuato dal teatro comico romano, ove figure femminili come quella della cortigiana, convenzionalmente di provenienza straniera piuttosto che attica, sembrano evocare gli oscuri lignaggi e il libero contegno di donne quali la stessa Cinzia properziana, oppure la Delia di Tibullo, la Neèra di Ligdamo o la Corinna di Ovidio, senza poi escludere che il canone formalizzato dal prototipo dell'amante elegiaca avesse trovato un suo precedente illustre nella Licoride di Cornelio Gallo. Un paradigma che potrebbe avere influito sullo spirito farsesco di Prop. 4.8, è quello offerto dall'*Asinaria* plautina, con riferimento alla scena in cui il vecchio Demeneto – il quale simboleggia il *pater libidinosus* e, dunque, il *senex* vizioso predisposto a dissacrare, nel teatro di Plauto, la figura, invece, autorevole, nel mondo morale e sociale romano, del *pater familias* – viene sorpreso, insieme al figlio Argirippo e alla bella etèra Filenio, dalla moglie Artemona. Farebbero eco ai versi plautini sia la tresca agevolata dalla solidarietà dello schiavo verso il proprio padrone e condotta a discapito di Cinzia sia l'arrivo improvviso e inaspettato della donna aggirata che sorprende, senza mezzi termini, il proprio compagno nell'atto di tradirla<sup>40</sup>. Già Ligdamo, per se stesso, incarnerebbe perfettamente il tipico schiavo di commedia, che eccelle per la sua abilità nell'ordire inganni, e Cinzia si dimostra, tutto sommato, consapevole di un simile ruolo, quando, senza spiegazioni ulteriori, infligge proprio allo schiavo la punizione più severa<sup>41</sup>.

Non volendomi, però, soffermare su suggestioni ulteriori – che arriverebbero a Properzio dall'epos omerico e da quello virgiliano<sup>42</sup> – o su 'interscambi' letterari e di genere sessuale come quelli stabiliti dall'equivalenza Cinzia/Ulisse e Properzio/Penelope<sup>43</sup>, mi sembra importante poter valutare le conclusioni diegetiche di Prop. 4.8. Cinzia è dunque *uictrix* e, in quanto trionfatrice, ella può dettare le sue condizioni, mentre il tentativo di Properzio è inesorabilmente destinato a fallire e a convalidare il legame con la sua donna e la dura legge della schiavitù d'amore<sup>44</sup>. Il finale del carme viene, dunque, congegnato allo scopo di esaltare un motivo ricorrente<sup>45</sup> della poesia erotica, quello cioè del patto d'amore, giudicato ancora rinnovabile, nonostante le continue violazioni.

<sup>39</sup> Cf. Konstan 2006, pp. 236-237.

<sup>40</sup> Cf. Pl. As. 851-947.

<sup>41</sup> Cf. Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, pp. 1011-1012.

<sup>42</sup> Cf. Fedeli 2022, pp. 352-353.

<sup>43</sup> Sulla rivisitazione, da parte del poeta augusteo, dell'epos in forma degradata e parodica, cf. McKeown 1979, p. 75; Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, pp. 1012-1013.

<sup>44</sup> Cf. Fedeli 2007b, p. 776.

<sup>45</sup> In merito all'utilizzo di schemi retorici situazionali o di movenze di pensiero riproposti con varietà di effetti, ma con andamento pressoché immutato, nell'elegia latina, cf. Jacoby 1905, pp. 88ss.

### 3. La gelosia femminile nell'*exemplum* di Aretusa: una variante tutta elegiaca

Il sentimento che ha pervaso Cinzia, in fondo, non è differente da quello che domina, per es., un'altra protagonista del quarto libro di *elegidia* properziani, ossia l'Aretusa di Prop. 4.3, figura femminile dal nome fittizio, il cui *exemplum* si incastona in una composizione a forma di epistola, nella quale la donna – «internal writer»<sup>46</sup> dell'elegia – scrive al marito Licota, impegnato lungamente in guerra verso terre lontane in Oriente, per comunicargli il desiderio di riabbracciarlo nuovamente, poiché snervata da una solitudine disperata<sup>47</sup>. Come Gianpiero Rosati<sup>48</sup> ha persuasivamente comprovato, Aretusa è l'eroina che, alla maniera elegiaca, deplora la guerra nel nome dell'amore, ma, accanto a questo tratto 'trasgressivo' dell'etica civile tradizionale, ella esibisce anche le fattezze tipiche della virtuosa matrona romana, come, per es., il lanificio, la vita condotta nell'angusto ambito domestico e dedita alle attenzioni ispirate dall'amore coniugale, l'osservanza degli antichi riti religiosi. Il poeta augusteo parrebbe contemplare, nel libero sfogo di Aretusa, i tormenti delle donne che le campagne militari a lungo dividono dai mariti<sup>49</sup>: Prop. 4.3 si profilerebbe, in questo modo, come una riflessione dolorosa sulla separatezza fra universo maschile e femminile, sulla diversa logica che domina i due mondi e sui tentativi della donna di spezzare i vincoli che la isolano dalla sfera in cui si svolge la vita dell'amato. L'assenza del marito adorato sfianca Aretusa, che vive nel timore che gli capiti una sventura, ma l'eroina rivela anche la sua fisionomia di moglie gelosa, augurando al compagno di rimanere ferito sul campo di battaglia piuttosto che vedere sul suo collo i segni spiacevoli dei denti di un'altra donna:

*dic mihi, num teneros urit lorica lacertos?  
num grauis imbelles atterit hasta manus?  
haec noceant potius, quam dentibus ulla puella  
det mihi plorandas per tua colla notas!  
diceris et macie uultum tenuasse; sed opto  
e desiderio sit color iste meo*<sup>50</sup>.

25

<sup>46</sup> Cf. Hutchinson 2006, p. 99: l'«external reader» rimane, però, del tutto consapevole dello statuto dello «scrittore esterno» (ossia, l'«external writer»), il quale ha strutturato il discorso della sua protagonista avvalendosi di artifici analoghi a quelli richiesti, per es., nel caso della fattispecie retorica della «prosopopea».

<sup>47</sup> Cf. Nolfo 2018b, pp. 77-78.

<sup>48</sup> Cf. Rosati 1996, pp. 149 e 150.

<sup>49</sup> Fedeli 2021, p. XXXIX.

<sup>50</sup> Prop. 4.3.23-28. Per il testo riportato, mi attengo a Fedeli 2022, p. 108.

Dimmi, la corazza ti irrita le delicate spalle?  
 L'asta pesante ti graffia le mani non adatte alla guerra?  
 Che sia questo a farti danno, piuttosto che una donna  
 ti lasci coi denti segni sul collo, per me motivo di pianto!  
 Mi dicono che il tuo volto è smunto e smagrito:  
 spero che il tuo pallore dipenda da nostalgia di me<sup>51</sup>!

25

Gregory Hutchinson<sup>52</sup> ha intravisto nei versi sopra riportati una intenzionale confusione tra comportamento maschile e comportamento femminile e ha, inoltre, vagliato il tono preoccupato e intimo della pericope, da ricondursi, cioè, alla sollecitudine per la salute del destinatario sondabile nella comunicazione epistolare di tipo non fittizio. Le prime dichiarazioni di tenerezza che pure i vv. 23-24 (*dic mihi, num teneros urit lorica lacertos? / num grauis imbelles atterit hasta manus?*) sembrano formulare, precedono, tuttavia, immediatamente la rivelazione della feroce apprensione di Aretusa per la fedeltà del consorte. A preoccupare Aretusa, è infatti il timore del tradimento, perché i graffi e la pelle irritata potrebbero essere la conseguenza di schermaglie amorose; per converso, la notizia di un Licota smagrito ed emaciato rinvierebbe prontamente al *topos* dell'innamorato che si consuma per un amore non ricambiato<sup>53</sup>. Le perplessità sull'adempimento della *fides* da parte di Licota convincono, d'altra parte, l'eroina del carattere funesto del giorno delle nozze, preannunciato da sinistri presagi. Sotto questo rispetto, la situazione di Aretusa sembrerebbe costruita sul paradigma mitologico del matrimonio imperfetto di Laodamia, la quale, come è risaputo, era stata costretta a staccarsi da Protesilao – il primo degli Achei a soccombere nella guerra di Troia – il giorno stesso delle nozze<sup>54</sup>.

Nella missiva Properzio affida, però, alla sua protagonista – che concilia i tratti di *matrona uniuira* con quelli di amante passionale – il compito di far riflettere i lettori su un aspetto essenziale della condizione femminile: nel richiamarsi alla *marita fides*<sup>55</sup> e all'ottemperanza dei *foedera lecti*<sup>56</sup>, Aretusa riepiloga – al pari di Elia Galla in Prop. 3.12, la quale però restava silenziosa sullo sfondo dell'elegia – il comportamento esemplare della moglie romana, ossessiva delle convenzioni imposte dall'etica aristocratica, ma ella riconosce, allo

<sup>51</sup> Trad. in Fedeli 2022, p. 109.

<sup>52</sup> Cf. Hutchinson 2006, p. 107.

<sup>53</sup> Cf. Fedeli 2022, p. 301.

<sup>54</sup> Cf. Fedeli 2022, pp. 297-298: l'atteggiamento di Aretusa parrebbe, in fondo, non dissimile da quello delle protagoniste delle *Heroides* ovidiane, mentre regna, tra gli studiosi, un generale consenso sul ruolo di Prop. 4.3 quale ipotesto delle epistole ovidiane di Penelope e di Laodamia.

<sup>55</sup> Cf. Prop. 4.3.11 *haecne marita fides et pacta haec foedera nobis* («È questa la fedeltà coniugale, questi i patti da noi stipulati...» [trad. in Fedeli 2022, p. 109]).

<sup>56</sup> Cf. Prop. 4.3.69 *in corrupta mei conserua foedera lecti!* («mantieni integro il patto col letto nuziale!» [trad. in Fedeli 2022, p. 113]).

stesso tempo, come unica legge sentimentale una corrispondenza affettiva che si sovrappone all'immagine idealizzata del *ciuis Romanus*, il quale non teme di combattere per la patria. Come la Cinzia di Prop. 4.8, Aretusa, pur conservando le peculiarità pressoché emblematiche della femminilità elegiaca, in definitiva capovolge i parametri grazie ai quali ha preso forma nella storia dell'elegia latina il discorso amoroso – ove l'appello ai principi della *fides* e dell'*obsequium*, nonché l'accettazione del *seruitium amoris*, costituisce una prerogativa primariamente maschile –, facendo sua una circostanza che aveva contraddistinto lo stesso poeta elegiaco, assillato in un lamento incessante per la violazione delle virtù che regolano una affettività irreprensibile e immediata. L'immagine della donna fedele in attesa del proprio marito, o amante, non è di per sé inconsueta: si pensi alla Penelope odissiacca, ma anche alla Deianira delle *Trachinie* sofoclee, o, ancora, alla figura di Metriche nel primo mimiambo di Eroda, oppure alle due sorelle, intransigenti nell'affetto verso i rispettivi mariti, dello *Stichus* plautino<sup>57</sup>. Il poeta augusteo si dimostra, altresì, in grado di assegnare sfumature e concezioni inedite alla sua eroina, la quale contrasta con singolare forza e temperamento la fissità dei luoghi e dei confini nei quali è circoscritta la propria esistenza, mal celando l'ansia e le smanie di gelosia che la pervadono e senza, dunque, piegarsi meccanicamente agli ideali di obbedienza e subalternità coniugale previsti dai costumi vigenti.

#### 4. Il triangolo amoroso in Prop. 3.15

Uno dei 'plot' parodici riconosciuti come distintivi dell'intreccio adulterino può essere intravisto in Prop. 3.15, ove l'occasione che avvia lo svolgimento diegetico del carne riecheggia, velatamente, la situazione mimica – e, più in generale, quella comico-teatrale – del padrone che copula con la propria schiava<sup>58</sup>. All'origine della composizione è, appunto, la gelosia di Cinzia<sup>59</sup>, alla quale Properzio replica con una dichiarazione di fedeltà nei confronti dell'amata. Sin dai primi versi dell'elegia, il poeta non esita, infatti, ad ammettere che la schiava Licinna lo ha iniziato alle pratiche sessuali, quando egli aveva lasciato la toga pretesta per quella virile, ma Properzio riconosce, quasi simultaneamente, che l'amore di Cinzia gli ha fatto dimenticare tutto – negli ultimi tre anni, avrà scambiato con Licinna appena dieci parole – e che *nec femina post te / ulla dedit collo dulcia uincla meo*<sup>60</sup> (vv. 9-10). Il poeta augusteo ricorre, perciò, all'*exem-*

<sup>57</sup> Cf. Hutchinson 2006, p. 100.

<sup>58</sup> Cf. Fantham 1986, p. 54 n. 28.

<sup>59</sup> Cf. Fedeli 1985, p. 469.

<sup>60</sup> «...e nessun'altra donna / ha avvinto il mio collo con le sue dolci catene» (trad. in Fedeli 2022, p. 61).

*plum*<sup>61</sup> di Antiope<sup>62</sup>, ingiustamente perseguitata da Dirce sotto l'accusa di aver giaciuto con il marito Lico, perché sia di monito all'amata sugli effetti deleteri di una gelosia spropositata, per quanto – differentemente da quella provata da Cinzia verso Properzio – motivata, in questo caso, da un *crimen* che l'intreccio mitologico induce ad acquisire, necessariamente, come *uerum*<sup>63</sup>. È chiara la dinamica che porta all'invito conclusivo dell'elegia, con il quale il poeta esorta la sua donna a non dar retta alle chiacchiere della gente, giacché, se pure egli fosse ridotto a cenere sul rogo, potrebbe amare soltanto Cinzia, quasi a voler sintetizzare il suo passato affettivo, dopo l'iniziazione erotica, come interamente devoto ai sentimenti per la propria *domina*<sup>64</sup>:

*fabula nulla tuas de nobis concitet aures:  
te solam et lignis funeris ustus amem*<sup>65</sup>.

Nessuna chiacchiera sul mio conto ti suoni molesta!  
Amerei te sola persino sulle fiamme del rogo funebre<sup>66</sup>.

L'amplificazione della condotta provocata dal sentimento della gelosia è incentivata, in questo caso, da un accorgimento caratteristico della poesia properziana, ossia l'utilizzazione del mito<sup>67</sup>, la cui reminiscenza si pone alternativa – ed egualmente assimilabile – alla vicenda connotata dal poeta come 'autobiografica', nell'intento di mostrare Cinzia non solo quale dovrebbe essere, ma anche quale ella è in rapporto alla visione generale che ha ispirato la composizione del *liber* poematico. Attraverso il paradigma di Dirce, Properzio lascerebbe, così, presumere che Cinzia non si è limitata a scenate di gelosia, ma ha, piuttosto, inferito sulla schiava, nel sospetto che la tresca fra lei e il poeta possa ancora perdurare<sup>68</sup>. Il versificatore augusteo continua, pertanto, ad avvalersi della *fabula* mitica, cercando di piegarla ai bisogni della sua psicologia e allo sviluppo del suo eloquio poetico, trattandola, cioè, come una totalità narrativa, ossia come un'istanza di discorso con funzione prevalentemente conativa e, dunque, come testo sistematico<sup>69</sup> grazie al quale egli realizza lo schema retorico

<sup>61</sup> Cf. Heyworth, Morwood 2011, pp. 255-257.

<sup>62</sup> Cf. Fedeli 2022, pp. 231-232: il racconto del poeta elegiaco, persuasivamente non scevro dalla mediazione di fonti alessandrine – vedi, per es., Alex. Aet. fr. 17 Powell – e da quella di Cornelio Gallo, presenterebbe sensibili analogie con la narrazione contenuta in Hyg. *Fab.* 8, dipendente dalla celebre trattazione del mito nell'*Antiope* di Euripide.

<sup>63</sup> Cf. Prop. 3.15.11 *testis erit Dirce tam uero crimine saeua* («Mi sarà testimone Dirce, tanto crudele per una colpa reale» [trad. in Fedeli 2022, p. 61]).

<sup>64</sup> Cf. Fedeli 2022, p. 232.

<sup>65</sup> Prop. 3.15.45-46. Per il testo riportato, mi attengo a Fedeli 2022, p. 60.

<sup>66</sup> Trad. in Fedeli 2022, p. 61.

<sup>67</sup> Cf. La Penna 1977, pp. 196-208.

<sup>68</sup> Cf. Fedeli 1985, p. 469.

<sup>69</sup> Cf. Lechi 1979, pp. 83ss.

dell'*exemplum*, fondato sul rapporto analogico che scaturisce dalla menzione di un fatto avvenuto (o presentato come se lo fosse<sup>70</sup>). Ancora una volta, poi, la vita sentimentale del poeta viene filtrata attraverso una memoria letteraria che ispira la struttura dei personaggi e degli intrecci narrativi nei quali essi vengono inquadrati, giustificandone, talora, il carattere ripetitivo. A schemi e vicende che valgono come stereotipi corrispondono, infatti, soggetti umani analogamente stereotipati<sup>71</sup>, la cui prevedibilità di comportamento relega sullo sfondo l'esperienza reale, per obbedire, più frequentemente, alle convenzioni del discorso amoroso<sup>72</sup>.

## 5. Corinna e la serva acconciatrice di Ov. *Am.* 2.7

Un quadro, per certi aspetti, accomunabile, in base a cui la gelosia femminile scaturisce dalla situazione topica del triangolo amoroso ricondotto entro gli schemi della donna sospettosa – la quale diffida del proprio uomo, avendo presagito la relazione illecita che egli intrattiene con la sua serva acconciatrice –, è quello che ritroviamo in Ov. *Am.* 2.7.3-10 e 13-18:

*siue ego marmorei respexi summa theatri,*  
*elegis e multis unde dolere uelis;*  
*candida seu tacito uidit me femina uultu,* 5  
*in uultu tacitas arguis esse notas.*  
*si quam laudauis, miseros petis ungue capillos,*  
*si culpo, crimen dissimulare putas;*  
*siue bonus color est, in te quoque frigidus esse,*  
*seu malus, alterius dicor amore mori.* 10  
 [...]
   
*nunc temere insimulas credendoque omnia frustra*  
*ipsa uetas iram pondus habere tuam:*  
*aspice ut auritus miserandae sortis asellus* 15  
*assiduo domitus uerbere lentus eat.*  
*ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis*  
*obicitur dominae contemerasse torum<sup>73</sup>.*

Se ai marmi dei più alti gradini del teatro volgo gli occhi  
 tra le molte tu scegli quella che più ti inquieta  
 e se una bella donna mi guarda pur restando silenziosa 5  
 in quel viso distingui silenziosi segnali.

<sup>70</sup> Cf., per es., Quint. *Inst.* 5.11.1-6.

<sup>71</sup> Cf. Fedeli 2021, pp. XV-XVI.

<sup>72</sup> Cf. Fantham 2006, pp. 183-184.

<sup>73</sup> Per il testo riportato, cf. Kenney 1994, pp. 45-46.

Se poi ne ammiro una, con le unghie ti attacchi ai miei capelli,  
 se la critico, pensi che io nasconda una colpa.  
 Se ho un colorito buono, è segno che mi sei indifferente,  
 se l'ho cattivo, muoio d'amore per un'altra. 10  
 [...]  
 Con infondate accuse, vanamente credendo a ogni cosa,  
 al furore che provi togli qualunque peso.  
 L'orecchiuto, lo vedi, asinello di miseranda sorte 15  
 lento avanza, percosso da una continua sferza.  
 Ecco una nuova accusa. Con Cipasside, brava parrucchiera,  
 mi rinfacci di avere profanato il tuo letto<sup>74</sup>.

La gelosia di Corinna<sup>75</sup> viene qui esibita nelle forme di un comportamento iracondo (v. 14 *ipsa uetas iram pondus habere tuam*), che allude chiaramente a una collera ingiustificata, ossia al movente di una condotta presentata, quindi, come irrazionale, poiché votata al disvelamento di un reiterato *crimen* (v. 17 *ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis*), di cui il poeta in *Am.* 2.8 si parlerà, peraltro, apertamente responsabile. Non passano inosservate le *tacitae notae* che la donna distinguerebbe sul volto di ogni sua indiretta antagonista (v. 6 *in uultu tacitas arguis esse notas*), le quali sembrano evocare contrastivamente – ma con analogo richiamo alla sfiduciata insicurezza che il sentimento della gelosia provocherebbe in entrambi i soggetti femminili – le *plorandae notae* di Prop. 4.3.26, che la casta Aretusa aveva scongiurato di non dovere mai intravedere sul collo del proprio uomo. Il *crimen* al quale il Sulmonese accenna in maniera esplicita, parrebbe poi sintetizzare eloquentemente i tratti umoristici della tradizione comica romana sulle relazioni extraconiugali, al punto da potere essere identificato con l'ambientazione in sé, che è quella propria del triangolo amoroso nei mimi di adulterio, sovente riproposta – differente l'ideologia e il tipo di fruitori per i quali il testo è predisposto – negli intrecci elegiaci. Diventerebbe, così, strumentale la qualificazione di Corinna in quanto *domina* (v. 18 *obicitur dominae contemerasse torum*) che invoca – neanche troppo indirettamente, ma in ossequio al trattamento letterario del suo stesso profilo nella consuetudine comico-elegiaca – i diritti del suo letto e della propria autonomia affettiva. Non sfugge poi la valenza retorica – recepita, anche, come strategia discorsiva, narrativa e stilistica – che la gelosia irascibile di Corinna assume nel contesto ovidiano, giacché essa esalta la 'teatralità' della *persona loquens*<sup>76</sup>:

<sup>74</sup> Trad. in Fedeli 2007a, pp. 73 e 75.

<sup>75</sup> All'identificazione dell'eroina concorrono le informazioni che ricaviamo dalla lettura di *Am.* 2.8, componimento che costituirebbe, con diversa intonazione, quasi una continuazione della elegia precedente e che realizza quindi, insieme ad *Am.* 2.7, una coppia di elegie strutturate come un effettivo dittico interpretativamente rispondente.

<sup>76</sup> Mi riferisco a quella che, nella letteratura critica di lingua tedesca, viene oggi definita, più correntemente, come *Inszenierung des Ich-Sprechers* (cf., selettivamente, Fuhrer 2012, pp. 129ss.).

Ovidio introdurrebbe, dunque, se stesso nell'elegia quale 'narratore primario interno'<sup>77</sup>, presentandosi, cioè, come relatore di un racconto che lo riguarda, sul piano della finzione poetica, in prima persona (dunque, secondo la terminologia genettiana<sup>78</sup>, nel ruolo precipuo di narratore 'autodiegetico'). Un accorgimento, quello del Sulmonese, che gli consentirebbe di utilizzare il resoconto sulla gelosia di Corinna in quanto 'escamotage' per profilare la figura stessa del poeta come quella di un *desultor amoris* e, perciò, emulo delle gesta amatorie di Giove<sup>79</sup>, pur negando nei versi, apparentemente, le prerogative di una simile condotta. I sentimenti e le presunte azioni della donna diventano, in altre parole, la premessa esplicativa che accorda al poeta augusteo l'esercizio di un messaggio costruito sull'ambiguità<sup>80</sup> e si configurano quale stratagemma escogitato al fine di estrinsecare l'astuzia del versificatore<sup>81</sup> e la pervasiva centralità del tema della finzione e dell'alterazione della verità a puro beneficio della situazione poetica simulata nell'elegia. Ovidio medesimo – come i distici successivi di *Am.* 2.8 esemplificheranno, infatti, manifestamente – fonda la sua replica al furore cieco di Corinna su una pratica dissimulativa (v. 8 *si culpo, crimen dissimulare*<sup>82</sup> *putas*) che consiste nel  *fingere nescire quae scias*<sup>83</sup> (dunque, «fingere di non sapere ciò che si sa»), ossia nell'operazione di sovvertimento e reticenza attuata verso un'interpretazione negativa del suo comportamento, movenza che lo uniformerebbe, quindi, alla personalità di chi si è erto a paladino dell'amore furtivo, poiché ha surrettiziamente praticato il *lusus* del corteggiamento. Per altra direzione – e senza per questo obliterare il carattere intransitivo e autoriflessivo che contraddistingue, anche nei versi sopra menzionati, la poesia ovidiana –, i distici che il Sulmonese dedica in *Am.* 2.7 alla raffigurazione della gelosia di Corinna proporrebbero una rivisitazione dell'eroina quale 'donna-archetipo' del corpus elegiaco giovanile di Ovidio, poiché ella si conferma la protagonista assoluta, ma ingannevole, dell'esistenza posticcia del poeta-amante, la cui riflessione sul mondo femminile e sui sentimenti primari della tipologia muliebre (divenuti oggetto di investimento del proprio immaginario poetico) allargherebbe, ancora una volta, l'orizzonte tendenzialmente riservato a sé dalla cultura maschile e dal codice pragmatico di valori che ne supporta la visuale<sup>84</sup>.

<sup>77</sup> Cf. de Jong 2014, pp. 19ss.

<sup>78</sup> Cf. Genette 1972, pp. 251-265.

<sup>79</sup> Cf. Bertini 2007, pp. 33-43.

<sup>80</sup> Cf. Vöhler 2021, pp. 4-9.

<sup>81</sup> Cf. Wittchow 2009, pp. 13-14.

<sup>82</sup> Sulla frequenza e sul valore semantico con i quali il verbo *dissimulo* ricorre nel 'corpus' delle opere ovidiane, cf. Ursini 2021, pp. 59-94.

<sup>83</sup> Cf. Ursini 2021, pp. 12-13.

<sup>84</sup> Cf. Rosati 2022, pp. 17-18.



## 6. Parodia mitologica ed epistola elegiaca? Ipsipile vs. Giasone (e Medea)

La ricchezza di interpretazioni codificabili che un intreccio di matrice comica applicato alla sua rielaborazione in sede elegiaca comporta, è in parte sondabile, credo, se ci soffermiamo sulla lettura comparata di *Ov. Ep.* 6 e 12, epistole che il Sulmonese immagina rivolte a un destinatario comune (Giasone), ma che vengono indirizzate, rispettivamente, da Ipsipile e da Medea. Muoverei, in questo caso, da una mia recente ipotesi<sup>85</sup> sul secondo – esattamente, *Laber. fr.* 3 Panayotakis *conlabella osculum*<sup>86</sup> – dei due frammenti riconducibili al mimo laberiano di Anna Peranna<sup>87</sup>, che ci viene tramandato da Nonio<sup>88</sup> e che fornirebbe, a mio avviso, alcuni spunti interessanti sulla stereotipizzazione del soggetto femminile in caso di parodia mitologica. È un dato acquisito che il titolo del mimo andasse presumibilmente riferito all'omonima divinità protettrice dell'anno nuovo, votata a presiedere l'entrata e la venuta della primavera, resa appunto popolare ed emblematica, con la variante di 'Anna Perenna', da *Ov. Fast.* 3.523-696<sup>89</sup>. L'esteso racconto che il Sulmonese dedica, nei *Fasti*, alla storia di Anna, si staglierebbe, credibilmente, come una generosa apertura ai temi caldeggianti dalla poesia eroica, giacché la vicenda dell'eroina, incastonata come ἀῖτιον, oltre a caratterizzarsi per la scorrevole narratività dell'episodio, offrirebbe, così, allusione, sviluppo e integrazione agli avvenimenti e agli intrecci già svolti nel poema epico virgiliano<sup>90</sup>. Potrebbe, quindi, esserci utile, ai fini di una eventualmente corretta comprensione del succitato frammento laberiano, ma anche della genesi dei versi ovidiani, considerare, soprattutto, la sezione più consistente del racconto del Sulmonese (*Fast.* 3.523-654), incentrata sulle traversie successive alla fuga di Anna da Cartagine – dopo la morte di Didone e la consequenziale presa della città da parte di Iarba –, sino alla metamorfosi della donna in ninfa fluviale, con il nome, quindi, di Anna Perenna. Non potremmo, infatti, escludere a priori che al *conlabella osculum* non sia riconducibile quanto apprendiamo dalla prima leggenda<sup>91</sup> ovidiana su Anna Perenna narrata

<sup>85</sup> Cf. Nolfo 2022, pp. 493-498.

<sup>86</sup> «dammi un bacio bocca a bocca» (trad. in BONARIA 1965, p. 147): *conlabellare* è, infatti, un verbo denominativo (*con-* + \**labello*) connesso a *labellum*, dimin. di *labrum*, ed equivarrebbe, come suggeriscono gli stessi manoscritti di Nonio, ad *adiungere labra*.

<sup>87</sup> Cf. Panayotakis 2010, pp. 115-123.

<sup>88</sup> Cf. Non. 90.22 M. (= 129.20 L.).

<sup>89</sup> Cf. *Mart.* 4.64.17; *Macr.* 1.12.6; *CIL* VI 2299; *CIL* VI 2302.

<sup>90</sup> Sui criteri per un possibile disegno di «smilitarizzazione della grande poesia augustea» insito nell'iniziativa ovidiana, cf. Barchiesi 1994, pp. 12-14.

<sup>91</sup> Sulla valenza scenica della leggenda umana di Anna, cf. Giacotti 1967, pp. 63-65. Vedi poi Wiseman 1998, pp. 72-73, ma anche Wiseman 2019, pp. 1ss.: T. Peter Wiseman, sollecitato dalle riflessioni di Otto Ribbeck e di Francesco Giacotti, ha invece ricondotto, più espressamente, al

nei *Fasti* e che l'espressione venisse pronunciata, nel corso della farsa mimica, proprio dalla sorella di Didone<sup>92</sup>, rivolta quindi verso Enea, la quale avrebbe suscitato, in questo modo, l'insofferenza di Lavinia: uno schema che riproporrebbe, con diversa struttura e con evidente parodia del mito, un'occasione comica ricorrente – quando, cioè, i protagonisti sono uomini comuni –, ovvero quella, già rammentata, del padrone che fornicava con la propria schiava, altra possibile variante, difatti, con la quale era lecito divertire i fruitori di spettacoli mimici che assistevano dunque, con ilare coinvolgimento, a una riproposizione differenziata dell'*amor uetitus*. Secondo questa, non certamente univoca<sup>93</sup>, lettura di Laber. fr. 3 Panayotakis – mantenendo comunque viva la consapevolezza che i due frammenti superstiti del mimo in oggetto non ci permettono, in ogni caso, di distinguere con sicurezza quale, tra le varianti del mito di Anna Perenna, Laberio possa avere utilizzato, né di ricostruire, in qualsivoglia maniera, i tratti primari dell'intreccio –, Anna avrebbe così incarnato, parimenti al prototipo della schiava mimica, lo stereotipo della donna lasciva, in quanto amante irrefrenabile che pretende di essere baciata dall'adultero a dispetto per es. di una sposa devota e sospettosa, ma anche quello della donna sottoposta, alla quale Enea avrebbe, quindi, prospettato una opportunità fallace di rifugio e di tregua dalle peripezie già superate. La nozione di una presumibile familiarità di Ovidio con il genere letterario del mimo<sup>94</sup> non andrebbe, per di più, disgiunta non solo da quanto sopra constatato sulla ipotetica contiguità fra aspetti dell'improvvisazione farsesca e la poesia elegiaca di matrice eziologica dei *Fasti*, ma anche dalla valutazione di un prevedibile influsso sulla '*performance*' mimica dell'Atellaniana letteraria, che aveva introdotto, negli spettacoli comici in lingua latina, la parodia mitologica, orientandola – per quel che ci è consentito ricavare da alcuni titoli<sup>95</sup> – anche verso tematiche a soggetto femminile, profilatesi come anello di raccordo fra i canovacci che avevano contraddistinto la cosiddetta *hi-*

---

mimo laberiano la quinta (e ultima) leggenda ovidiana dei *Fasti* sul mito di Anna (= *Fast.* 3.655-696) relativa alla storia della vecchia donna di Boville, con cui viene motivato il suo culto *in urbe*, la quale propone un'ambientazione extraumana ed ha come protagonisti Anna Perenna, Marte e Minerva.

<sup>92</sup> Cf. Giancotti 1967, p. 64: lo studioso ritiene, infatti, che anche la vicenda non extraumana di Anna avrebbe potuto offrire una trama verosimile per una rappresentazione mimica grazie al motivo della sposa latina di Enea, che aveva quindi determinato la fuga di Anna nei campi – informata in sogno dall'ombra di Didone sul pericolo imminente – sino alle rive del fiume Numicio, ipotizzando, però, che le parole *conlabella osculum* «possono essere supposte in un duetto» tra la stessa Lavinia ed il proprio consorte.

<sup>93</sup> Per un'analisi ben più articolata sulla questione e in merito a una spiegazione non inverosimile di Laber. fr. 3 Panayotakis, da me proposta come alternativa e in accordo alla tesi di Wiseman, cf. Nolfo 2022, pp. 495ss.

<sup>94</sup> Cf. Wiseman 2002, pp. 283ss.

<sup>95</sup> Per es., *Arianna*, *Atalanta*, *Andromaca*, *Phoenissae* e simili.

*larotragoedia*<sup>96</sup> e le trame che avrebbero invece caratterizzato, in età imperiale, la pantomima mitologica di argomento tragico<sup>97</sup>.

Nel combinare, sia pure tentativamente, i dati in oggetto, ma anche prescindendone del tutto, *Ep.* 6 e 12 evocano, in concreto, una certa rispondenza sul piano della *σύνθεσις* mitologica tradizionale<sup>98</sup>, avendo come rispettive protagoniste due icone mitiche femminili e un destinatario maschile comune appartenenti, nel complesso, alla medesima saga: una sorta, quindi, di triangolo sentimentale ‘*ante litteram*’, che gioca forse su un’occasione evocativa di situazioni comiche o del tutto carnevalesche e che farebbe comunque leva con ironia, secondo una maniera non inconsueta al Sulmonese, sulla cultura dei suoi lettori, sulla loro stessa competenza e capacità immaginativa. Non è, infatti, casuale che Howard Jacobson<sup>99</sup> avesse considerato, specialmente, *Ep.* 6 la lettera meglio riuscita della collezione ovidiana, per il fatto stesso che essa offriva, secondo lo studioso americano, una terza angolazione, mai prima messa fuoco in base ai medesimi dispositivi, proprio sulla vicenda di Giasone e Medea<sup>100</sup>. Prendendo, tuttavia, spunto da un’associazione tanto labile, ma affatto rigettabile, non è però l’ambientazione di commedia la prima che risalta nel trattamento elegiaco dei miti di Ipsile e Medea, quanto, piuttosto, la forte caratura letteraria che i due soggetti possiedono, e possedevano per Ovidio, dal punto di vista della loro rielaborazione e fortuna nella poesia epica – in particolar modo, quella di Apollonio Rodio – e nella prassi teatrale di ispirazione tragica. È un fatto acclarato che il Sulmonese abbia sostanzialmente riscritto la vicenda sentimentale che lega Ipsipile a Giasone, fissandola rappresentativamente nella categoria degli amori infelici, ma volendone, al contempo, alterare lo svolgimento, così da assimilarla adeguatamente al modello generale operante nelle *Heroides*<sup>101</sup>. In una lettera il cui tempo di stesura è collocato, nel racconto, dopo che Giasone è rientrato in patria insieme alla ‘*barbara uenefica*’ Medea<sup>102</sup>, il Sulmonese non manca di infittire i rimandi tra l’epistola di Ipsipile e la dodicesima delle *Epistulae heroidum*, concretizzandoli in una sequenza poderosa di occorrenze tematiche e linguistiche, che culminano, pertanto, nelle aspettative di un *lector studiosus*, in

<sup>96</sup> Una varietà, cioè, della farsa fliacica che Rintone di Taranto aveva rielaborato letterariamente verso la fine del IV sec. a.C.

<sup>97</sup> Cf. Nolfo 2022, p. 498.

<sup>98</sup> Sulla concezione di *Ep.* 6 e 12 non, in verità, come ‘epistole doppie’ – ossia, come «paired poems» in senso stretto –, ma, piuttosto, come composizioni la cui lettura in parallelo agevola, presso i fruitori di ciascuna elegia, la comprensione del loro reciproco significato, cf. Bloch 2000, pp. 198-199.

<sup>99</sup> Cf. Jacobson 1974, pp. 106-108.

<sup>100</sup> Cf. Vaiopoulos 2013, pp. 126ss.

<sup>101</sup> Cf. Rosati 2018, pp. 142-143.

<sup>102</sup> Cf. Knox 1995, pp. 170-171.

grado, per es., di pronosticare puntualmente l'avverarsi della maledizione finale pronunciata dalla regina di Lemno ai danni della principessa colchica:

*Medeae Medea forem! quod siquid ab alto  
iustus adest uotis Iuppiter ipse meis,  
quod gemit Hypsipyle, lecti quoque subnuba nostri  
maereat et leges sentiat ipsa suas;  
utque ego destituor coniunx materque duorum, 155  
a totidem natis orba sit illa uiro.  
nec male parta diu teneat peiusque relinquat;  
exulet et toto quaerat in orbe fugam.  
quam fratri germana fuit miseroque parenti  
filia, tam natis, tam sit acerba uiro. 160  
cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet;  
erret inops, exspes, caede cruenta sua.  
haec ego coniugio fraudata Thoantias oro.  
uiuite deuoto nuptaque uirque toro<sup>103</sup>!*

Con Medea, sarei stata Medea! Ma se, in qualche modo, il giusto Giove dall'alto ascolta le mie preghiere, che l'usurpatrice del mio letto soffra a sua volta la pena per cui piange Ipsipile, e provi ella stessa le sue proprie leggi; e come io sono abbandonata, sposa e madre di due figli, anche lei, avuti due figli, perda il marito; e ciò che avrà mal partorito non lo conservi a lungo, e lo perda in maniera peggiore; vada in esilio e cerchi un rifugio per l'intero mondo! Quanto, da sorella, fu crudele con il fratello e, da figlia, col padre sventurato, altrettanto lo sia con i figli, altrettanto con il marito. Dopo aver esaurito il mare e la terra, cerchi un rifugio nel cielo; vaghi senza risorse, senza speranze, insanguinata della sua strage. Questo è quello che chiedo, io, figlia di Toante, defraudata delle mie nozze. Vivete, moglie e marito, in un letto maledetto<sup>104</sup>!

È proprio l'esclamazione conclusiva – con la quale il poeta augusteo ha sigillato efficacemente, nel cosiddetto 'pentametro' dell'ultimo distico, il maleficio di Ipsipile (v. 164 *uiuite deuoto nuptaque uirque toro!*) – a tradire gli indizi di un sentimento assimilabile a quello della gelosia<sup>105</sup>, la cui sintomatologia è sottilmente richiamata da una notazione di chiara ascendenza teatrale e presoché iconica del tradimento, quella cioè del letto, attraverso cui si simboleggia un'unione percepita come sconsiderata e in cui si prospetta venga consumata la passione dei due amanti, vicendevolmente contrassegnati, con ironico capovolgimento, quale *uir* e *nupta*. Neanche a troppa distanza (v. 155), Ipsipile

<sup>103</sup> *Ep.* 6.151-164 (per il testo riportato, cf. Rosati 2018, p. 156).

<sup>104</sup> Trad. in Rosati 2018, p. 157.

<sup>105</sup> Sulla compresenza di amarezza e ironia nel congedo ovidiano di Ipsipile da Giasone, cf. Knox 1995, p. 201.

aveva, del resto, designato se stessa quale *coniunx materque deorum*, destituita però del suo legittimo ruolo, e definito, invece, Giasone, all'inizio della propria missiva, *maritus*<sup>106</sup> (v. 17 *quid queror officium **lenti** cessasse **mariti**?*) e *uir* (vv. 21-22 *credula res amor est: utinam temeraria dicar / criminibus falsis insimulasse **uirum**!*). L'epilogo sentimentale grazie al quale l'eroina ha, dunque, sintetizzato gli estremi della sua personale vicissitudine, è ottenuto mediante una redistribuzione alternativa di responsabilità: da una parte, Giasone, tacciato di *lentitudo* nella sua fisionomia di *male gratus*<sup>107</sup>, ossia di 'sposo' incapace di tener fede alle promesse giurate (vv. 41-42 *heu! ubi **pacta fides**? ubi **conubialia iura** / faxque sub arsuos dignior ire rogos?*) e agli *officia* propri di un compagno onesto e leale; dall'altra, Medea, la cui 'barbarie' è un *Leitmotiv* che ricorre frequentemente nel discorso di Ipsipile e che si affianca a quello con cui ella esemplifica la legittimità e la rispettabilità della sua unione con l'eroe greco, contrapposto, invece, apertamente al sodalizio fra lo stesso Giasone e la principessa colchica. Non sfugge, d'altra parte, che il tentativo di Ipsipile di ammonire l'eroe argonautico riposi sostanzialmente su una lettura tendenziosa della storia di Medea, condotta da colei che, se pure accusa la principessa colchica di fratricidio e di altre cospirazioni, rimane celebre nel novero di una storia iperbolicamente consistita nell'esecrabile uxoricidio di massa stigmatizzato dall'antefatto mitico. L'interpretazione di Ipsipile risuona così faziosamente gelosa e sovversiva, tanto più se la si riassume in funzione della sua stessa matrice elegiaca, ovvero quale riflesso di una contingenza poetica in cui prevalgono canoni come quelli, pressoché diffusi, del racconto soggettivo o situazioni come quelle, per es., del corteggiamento e del lamento personale, oppure dell'invidia e del tormento irrefrenabile, ad esprimere congiunture e stati d'animo che appaiono maggiormente amplificati se messi in rapporto con la specifica cornice narrativa e con le informazioni paratestuali (cioè, biografia e identità del locutore)<sup>108</sup>. Particolarmente eloquente, poiché espressione della costellazione di emozioni che assalgono Ipsipile nella missiva ovidiana – le quali si connotano come parte costitutiva di quella che Ed Sanders<sup>109</sup> ha definito «jealousy complex» e sono, quindi, atte a realizzare una sorta di 'copione della gelosia' («jealousy script»), riproposto, cioè, in un canovaccio invariato, ove albergano, per es., sentimenti quali il dolore, l'ira, l'odio<sup>110</sup> –, è quanto leggiamo in *Ep.* 6.67-82:

<sup>106</sup> Ovidio prenderebbe le distanze dal suo modello strutturale generale, rappresentato dalla trattazione del mito relativo così come la leggiamo in Apollonio Rodio, il cui testo non contempla per Ipsipile la realtà di un matrimonio.

<sup>107</sup> Cf. *Am.* 2.18.23 *quod Paris et Macareus et quod **male gratus Iason**.*

<sup>108</sup> Cf. Barchiesi 1992, pp. 20-23.

<sup>109</sup> Cf. Sanders 2014, pp. 130-142.

<sup>110</sup> Cf. Battistella 2022, p. 282.

*caerula propulsae subducitur unda carinae;*  
*terra tibi, nobis aspiciuntur aquae.*  
*in latus omne patens turris circumspicit undas:*  
*huc feror, et lacrimis osque sinusque madent.* 70  
*per lacrimas specto, cupidaeque fauentia menti*  
*longius adsueto lumina nostra uident.*  
*adde preces castas immixtaque uota timori,*  
*nunc quoque te saluo persoluenda mihi.*  
*uota ego persoluam? uotis Medea fruetur?* 75  
*cor dolet, atque ira mixtus abundat amor.*  
*dona feram templis, uiuum quod Iasona perdo?*  
*hostia pro damnis concidat icta meis?*  
*non equidem securo fui semperque uerebar,*  
*ne pater Argolica sumeret urbe nurum.* 80  
*Argolidas timui – nocuit mihi barbara paelex!*  
*non exspectata uulnus ab hoste tuli<sup>111</sup>.*

L'onda cerulea fa spazio alla nave che avanza; il tuo sguardo è rivolto alla terra, il mio alle onde. C'è una torre che aprendosi da tutti i lati guarda attorno sul mare: mi reco là, il volto e il petto bagnati di pianto. Tendo lo sguardo attraverso le lacrime, e assecondando i desideri del cuore i miei occhi vedono più lontano del solito. Aggiungi a ciò le mie caste preghiere, e i voti misti a paura, voti che anche ora dovrò assolvere, poiché tu sei salvo. Assolverò dunque i voti? e sarà Medea a goderne? Il cuore mi duole, e misto all'ira trabocca l'amore. Porterò doni ai templi perché perdo Giasone anche se è vivo? deve cadere una vittima immolata per la mia perdita? No, davvero io non fui mai tranquilla, e ho sempre temuto che tuo padre prendesse una nuora da una città argolica. Temevo le donne argive, e una rivale barbara è stata la mia rovina! Ho subito una ferita da una nemica inattesa<sup>112</sup>.

Nei versi in oggetto, la suggestiva ricostruzione in cui risiede il racconto di Ipsipile, osserva perfettamente i criteri della restrizione monologica che sono caratteristici dell'elegia romana e, dunque, le aspirazioni della nostra protagonista rispondono, per questo, performativamente alla resilienza e alla tenacia delle sue proiezioni, votate quindi a mantenere come irriducibile, e a istituzionalizzare senza intromissioni, un punto di vista personale nei confronti del mondo esterno<sup>113</sup>. Ai fini degli scopi adesso perseguiti, conta, ancor più, soffermarsi sulla terminologia impiegata dall'eroina per connotare il proprio stato d'animo, che si profilerebbe, in effetti, come vessato dal sentimento della gelosia, il quale non viene qui rappresentato lessicalmente da un termine univoco, ma è

<sup>111</sup> Per il testo riportato, cf. Rosati 2018, p. 150.

<sup>112</sup> Trad. in Rosati 2018, pp. 149 e 151.

<sup>113</sup> Cf. Barchiesi 1987, pp. 68-69.

comunque introdotto da dei ‘correlativi’ linguistici o da veri e propri psiconimi (v. 71 *lacrimas*; v. 73 *timori*; v. 76 **cor dolet, atque ira mixtus abundat amor**; v. 81 *timui*; v. 82 *vulnus*) il cui uso lascerebbe presagire l’insorgere tangibile di una passione gelosa, a séguito della quale l’ira e il risentimento<sup>114</sup> si alternano all’amore, le lacrime al dolore cocente, ogni manifestazione emotiva di impulsi incontrollabili alla percezione irrimediabile di una fragilità inasprita da inesorabili dubbi e incertezze.

## 7. La competenza del lettore

Gli esempi che ho selezionato, muovono prevalentemente da una condizione d’analisi essenzialmente avviata con la lettura di *Tr.* 2.497-514 e, quindi, dall’esame di una situazione perennemente comica (ma anche tragica), che è quella, infatti, del triangolo amoroso e delle sue possibili diversificazioni nella consuetudine teatrale e nella tradizione più spiccatamente elegiaca. Essi sono forse utili a dimostrare di per sé come, in una zona consistente della letteratura elegiaca di genesi non solo properziana e ovidiana, il sentimento della gelosia sia parte di un temperamento emotivo più complesso, dal quale il poeta attinge formule e consuetudini per le numerose sceneggiature che ‘oggettivizzano’ la finzione poematica. Il versificatore augusteo mette, quindi, in atto con frequenza una pratica estetica più o meno consolidata, orientata a realizzare un contesto composito, che interagisce ed entra talvolta in competizione con altre pratiche, intrecciandosi con altri linguaggi e forme espressive<sup>115</sup>, senza contravvenire, però, alla cosiddetta ‘ideologia elegiaca’, come accortamente puntualizzato da Gian Biagio Conte<sup>116</sup>, ma anzi a conferma di come non sempre l’elegia erotica latina debba essere concepita distintamente dagli svariati modi e dalle diverse forme di poesia d’amore della tradizione antica (per es., lirica, epigramma, idillio). Nel caso, poi, specifico del Sulmonese, la dinamica e il trattamento letterario di ciascuna emozione non possono essere dissociati dallo spirito che anima l’intera opera ovidiana se, appunto, filtrata nella globalità di tutti i suoi aspetti e, dunque, tradotta come un tentativo di ridefinizione dello spazio poetico romano, condotto, però, attraverso un approccio critico e ironico ai materiali della tradizione e un gusto per l’allusività in chiave estraniante, il cui approdo spontaneo è quello, inevitabile, di una sofisticata metaletterarietà<sup>117</sup>. Per questa via, nei testi di finzione, lo sguardo immaginativo del poeta, sebbene convogli-

<sup>114</sup> Cf. Knox 1995, pp. 186-187.

<sup>115</sup> Cf. Fusillo 2020, pp. 12-16.

<sup>116</sup> Cf. Conte 2012, p. 46.

<sup>117</sup> Cf. Morelli 2004, p. 41.

to con attitudine intertestuale e sistematica, propende a indirizzarsi verso spazi liminari e a proiettarsi illusionisticamente verso interconnessioni che rendono, dunque, accessibile la comunicazione tra storie molteplici<sup>118</sup>. In ognuna delle eroine femminili di cui si è argomentato, la gelosia, sia pure mista ad ira e ad altri sentimenti e azioni irrefrenabili e immediate, si manifesta ineluttabilmente come sofferenza, talora espressa sotto forma di lacrime, comunque e sempre inquieta, come quel piombo fuso nel petto di cui ci parla Stendhal. La risposta narrativa che Properzio e Ovidio danno a un simile disagio rimane, nondimeno, una reazione puramente artistica, che interviene sul dialogo normativo intorno al dolore per mezzo delle risorse offerte dal genere elegiaco e dagli schemi che un sistema di regole consolidato, per quanto frequentato con vocazione innovativa, suggerisce e talvolta impone di necessità. Eppure, gli strumenti formali e ideologici<sup>119</sup> di cui dispone la comunicazione in distici appaiono tutt'altro che limitanti, se essi accordano a entrambi i due poeti la facoltà di attualizzare i propri versi e di definire e prevedere il ruolo dei rispettivi lettori attraverso una serie complessa di 'movimenti cooperativi' del racconto e della selezione lessicale in esso messa a punto. La riconoscibilità di codici interpretativi sondabile nei casi di studio prospettati avrebbe, pertanto, il suo risvolto pragmatico nell'operazione 'estensionale' affidata al lettore, le cui competenze e attitudini presuppongono una condivisione con le pratiche autoriali, ma anche un incremento di valore ermeneutico, dal quale risulta ovvio il requisito di esistenza dei versi medesimi<sup>120</sup>.

## Bibliografia

- Andreassi 2013 = M. Andreassi, "«Adultery Mime»: da pratica scenica a modello ermeneutico", *RhM* 156.3-4, 2013, pp. 293-313.
- Barchiesi 1986 = A. Barchiesi, "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD* 16, 1986, pp. 77-107.
- Barchiesi 1987 = A. Barchiesi, "Narratività e convenzione nelle *Heroides*", *MD* 19, 1987, pp. 63-90.
- Barchiesi 1992 = A. Barchiesi (ed.), *P. Ovidii Nasonis Epistulae heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- Barchiesi 1994 = A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma, Bari 1994.

<sup>118</sup> Cf. Barchiesi 1986, p. 85.

<sup>119</sup> Cf. Rosati 1992, pp. 73-74.

<sup>120</sup> Cf. Eco 2020, pp. 69-90.



- Battistella 2022 = C. Battistella, “La gelosia dell’*uxor* nella *Casina* di Plauto”, in M. De Poli, P. Vesentin (edd.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022, pp. 271-287.
- Bertini 2007 = F. Bertini, “Il triangolo erotico in Catullo e in Ovidio”, *Sandalion* 2006-2007 (pubbl. 2007), pp. 27-43.
- Bloch 2000 = D. J. Bloch, “Ovid’s *Heroides* 6: Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine”, *CQ* 50.1, 2000, pp. 197-209.
- Bonaria 1965 = M. Bonaria, *I mimi romani*, Roma 1965.
- Cicu 2012 = L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.
- Conte 2012 = G. B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l’elegia d’amore, l’enciclopedia di Plinio*, Pisa 2012 [= Milano 1991<sup>1</sup>].
- Currie 1973 = H. M. Currie, “Propertius 4.8. A Reading”, *Latomus* 32, 1973, pp. 616-622.
- de Jong 2014 = I. J. F. de Jong, *Narratology & Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, avec un supplement sous la direction de A. Blanc, Ch. de Lamberterie, J.-L. Perpillou, Paris 1999.
- DELL = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris 1951<sup>3</sup>.
- Diliberto 1984 = O. Diliberto, *Studi sulle origini della cura furiosi*, Napoli 1984.
- Eco 2020 = U. Eco, Lector in fabula. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 2020 [1979<sup>1</sup>].
- EDG = R. Beekes (ed.), *Etymological Dictionary of Greek*, with the assistance of L. van Beek, I-II, Leiden, Boston 2010.
- Fantham 1986 = E. Fantham, “Ζηλοτυπία: a Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History”, *Phoenix* 40.1, 1986, pp. 45-57.
- Fantham 2006 = E. Fantham, “The Image of Woman in Propertius’ Poetry”, in H.-C. Günther (ed.), *Brill’s Companion to Propertius*, Leiden, Boston 2006, pp. 183-198.
- Fedeli 1985 = P. Fedeli (ed.), *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie. Introduzione, testo e commento*, Bari 1985.
- Fedeli 2007a = P. Fedeli (ed.), *Ovidio. Dalla poesia d’amore alla poesia dell’esilio*, I-II, Milano 2007 [= Torino 1999<sup>1</sup>].
- Fedeli 2007b = P. Fedeli (ed.), *Poesia d’amore latina*, Milano 2007 [= Torino 1998<sup>1</sup>].
- Fedeli 2021 = P. Fedeli (ed.), *Properzio. Elegie. Volume I. Libri I-II*, Milano 2021.
- Fedeli 2022 = P. Fedeli (ed.), *Properzio. Elegie. Volume II. Libri III-IV*, Milano 2022.
- Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015 = *Properzio. Elegie. Libro IV*, introduzione di P. Fedeli, commento di P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, I-II, Nordhausen 2015.

- Fuhrer 2012 = T. Fuhrer, "Autor-Figurationen: Literatur als Ort der Inszenierung von Kompetenz", in T. Fuhrer, A.-B. Renger (edd.), *Performanz von Wissen. Strategien der Wissensvermittlung in der Vormoderne*, Heidelberg 2012, pp. 129-147.
- Fuhrer 2022 = T. Fuhrer, "Medial Representation of the Author 'Naso'. Rhetorical Strategies of Self-Dramatization in Ovid's *Epistulae ex Pontico*", in U. Tischer, U. Gärtner, A. Forst (edd.), *Ut pictura poeta. Author Images and the Reading of Ancient Literature / Autorbilder und die Lektüre antiker Literatur*, Turnhout 2022, pp. 187-199.
- Fusillo 2020 = M. Fusillo, "Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale", *Comparatismi* 5, 2020, pp. 11-20.
- Genette 1972 = G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- GEW = H. Frisk (ed.), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg 1960-1972.
- Giancotti 1967 = F. Giancotti, *Mito e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina, Firenze 1967.
- Gibson 2007 = R. Gibson, *Excess and Restraint. Propertius, Horace & Ovid's Ars Amatoria*, London 2007.
- Heyworth, Morwood 2011 = S. J. Heyworth, J. H. W. Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3*, Oxford 2011.
- Hutchinson 2006 = G. Hutchinson (ed.), *Propertius. Elegies. Book IV*, Cambridge 2006.
- Ingleheart 2010 = J. Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford 2010.
- Jacobson 1974 = H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
- Jacoby 1905 = F. Jacoby, "Zur Entstehung der römischen Elegie", *RhM* 60, 1905, pp. 38-105 [= H. J. Mette (ed.), *Felix Jacoby. Kleine philologische Schriften*, II, Berlin 1961, pp. 65-121].
- Kehoe 1984 = P. H. Kehoe, "The adultery mime reconsidered", in D. F. Bright, E. S. Ramage (edd.), *Classical Texts and Their Traditions. Studies in Honor of C. R. Trahan*, Chico 1984, pp. 89-106.
- Kenney 1994 = E. J. Kenney (ed.), *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford 1994<sup>2</sup> [1961<sup>1</sup>].
- Knox 1995 = P. E. Knox (ed.), *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge 1995.
- Konstan 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, Buffalo, London 2006.
- Kretschmer, Locker 1963 = P. Kretschmer, E. Locker, *Rückläufiges Wörterbuch der griechischen Sprache*, mit Ergänzungen von G. Kisser, Göttingen 1963<sup>2</sup> [1944<sup>1</sup>].

- La Penna 1977 = A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino 1977.
- Lechi 1979 = F. Lechi, "Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'*exemplum* in Properzio", *MD* 3, 1979, pp. 83-100.
- Lechi 2017 = F. Lechi (ed.), *Ovidio. Tristezze*, Milano 2017<sup>8</sup> [1993<sup>1</sup>].
- LEW = A. Walde, J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg 1965-1982.
- LfgRE = B. Snell *et al.* (edd.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, I-IV, Göttingen 1955-2010.
- Luck 1977 = G. Luck (ed.), *P. Ovidius Naso. Tristia, II: Kommentar*, Heidelberg 1977.
- McClintock 2020 = A. McClintock, *Contributi allo studio della follia in diritto romano*, I, Napoli 2020.
- McClintock 2021 = A. McClintock, "Il lessico giuridico della follia a Roma", *AAN* 130, 2021, pp. 175-183.
- McKeown 1979 = J. C. McKeown, "Augustan Elegy and Mime", *PCPhS* n.s. 25, 1979, pp. 71-84.
- McKeown 1989 = J. C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. In Four Volumes. Volume II. A Commentary on Book One*, Leeds 1989.
- Morelli 2004 = A. M. Morelli, "L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca", in M.-P. Pieri, *Percorsi della memoria*, II, Firenze 2004, pp. 37-82.
- Nolfo 2018a = F. Nolfo, "La *Medea cunctans* di *Anth. Lat.* 102 R.<sup>2</sup> (= 91 Sh. B.): un esempio di *Romanisierung*", *GIF* 70, 2018, pp. 281-314.
- Nolfo 2018b = F. Nolfo, "Su alcuni aspetti del 'movimento elegiaco' di un epigramma tardoantico: la *Dido Bobiensis*", *Vichiana* 55.2, 2018, pp. 71-90.
- Nolfo 2022 = F. Nolfo, "Stereotipi femminili nei frammenti di Laberio e riconoscibilità letteraria di un genere sub-teatrale: dal testo alle fonti", in M. De Poli, G. E. Rallo, B. Zimmermann (edd.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina / Studies on Greek and Roman Fragmentary Comedies*, Göttingen 2022, pp. 485-510.
- OLD = P. G. W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.
- Owen 1915 = S. G. Owen, *P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta*, Oxford 1915.
- Panayotakis 2010 = C. Panayotakis (ed.), *Decimus Laberius. The Fragments*, edited with introduction, translation, and commentary, Cambridge 2010.
- Reynolds 1946 = R. W. Reynolds, "The Adultery Mime", *CQ* 40, 1946, pp. 77-84.
- Rosati 1992 = G. Rosati, "L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)", *MD* 29, 1992, pp. 71-94.
- Rosati 1996 = G. Rosati, "Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): tracce elegiache nell'epica del I sec. d.C.", *Maia* 48, 1996, pp. 139-155.

- Rosati 2018 = G. Rosati (ed.), *Lettere di eroine*, Milano 2018 [1989<sup>1</sup>].
- Rosati 2022 = G. Rosati, *Ovidio e il teatro del piacere. Il corpo, lo sguardo, il desiderio*, Roma 2022.
- Rothaus Caston 2012 = R. Rothaus Caston, *The Elegiac Passion: Jealousy in Roman Love Elegy*, Oxford 2012.
- Sanders 2014 = E. Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens. A Socio-Psychological Approach*, Oxford 2014.
- Sissa 2015 = G. Sissa, *La jalousie. Une passion invouable*, Paris 2015.
- Spoth 1992 = F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992.
- Stroh 1971 = W. Stroh, *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971.
- ThLL* = *Thesaurus linguae Latinae, editus iussu et auctoritate consilii ab academicis societatisque diversarum nationum electi*, Lipsiae (postea Stutgardiae, Monachii, Berolini-Novii Eboraci) 1900-.
- Ursini 2021 = F. Ursini, *Una poetica della dissimulazione. Verità e finzione nelle Metamorfosi e nelle altre opere ovidiane*, Pisa, Roma 2021.
- Vaiopoulos 2013 = V. Vaiopoulos, "Between Lament and Irony: Some Cross-References in Ovid's *Heroides* 6 and 12", *Mediterranean Studies* 21.2, 2013, pp. 122-148.
- Vöhler 2021 = M. Vöhler, "Modern and Ancient Concepts of Ambiguity", in M. Vöhler, T. Fuhrer, S. Frangoulidis (edd.), *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*, Berlin, Boston 2021, pp. 3-10.
- Wilamowitz 1913 = U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913.
- Wilkinson, Canali, Scarcia 1990 = *Publio Ovidio Nasone. Amori*, introduzione di L. P. Wilkinson, traduzione di L. Canali, apparati critici e note di R. Scarcia, Milano 1990<sup>2</sup> [1985<sup>1</sup>].
- Wiseman 1998 = T. P. Wiseman, *Roman Drama and Roman History*, Exeter 1998.
- Wiseman 2002 = T. P. Wiseman, "Ovid and the Stage", in G. Herbert-Brown (ed.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, pp. 275-299.
- Wiseman 2019 = T. P. Wiseman, "Anna and the Plebs: A Synthesis of Primary Evidence", in G. McIntyre, S. McCallum (edd.), *Uncovering Anna Perenna: A Focused Study of Roman Myth and Culture*, London, New York 2019, pp. 1-16.
- Wittchow 2009 = F. Wittchow, *Ars Romana. List und Improvisation in der augusteischen Literatur*, Heidelberg 2009.
- Yardley 1972 = J. C. Yardley, "Comic Influences in Propertius", *Phoenix* 26, 1972, pp. 134-139.
- Zuccotti 2009 = F. Zuccotti, "Il «custos» nel diritto romano arcaico. Considerazioni sistematiche e prospettive di ricerca circa la situazione degli incapaci ed il sistema successorio nella normazione decemvirale", *RDR* 9, 2009, pp. 1-55.



*Quod nihil est, metuit, metuit sine corpore nomen  
et dolet infelix veluti de paelice vera.*

Fu presa da timore per quel che non esisteva, per un nome senza corpo e cominciò a soffrirne come se si trattasse di una vera rivale.

Ov. met. VII, 830s. (Cefalo e Procri) trad. Faranda Villa

Questo volume raccoglie nella prima parte i saggi presentati in occasione del IV Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La gelosia", organizzato presso l'Università degli Studi di Padova in collaborazione con il Centro Studi sul Teatro Classico dell'Università di Torino, con l'integrazione di alcuni contributi che arricchiscono il panorama sull'argomento. Le emozioni costituiscono, più che un tema, un'importante categoria da impiegare nella critica letteraria: in questo caso è la gelosia a farsi terreno di confronto tra filologi classici, storici del teatro e musicologi, che sono chiamati a dialogare con l'esperienza complessa della letteratura drammatica, dal mondo antico al '900, attraverso l'impiego di modalità d'indagine e approcci variegati. Combinati tra loro, essi consentono tanto di penetrare la specificità delle singole opere, quanto di vedere nell'insieme, da lontano, il 'fenomeno gelosia'. Alla sezione «Istantanee e prospettive», ne segue una seconda «Il Laboratorio de "Il teatro delle emozioni: la gelosia"» in cui sono raccolti i lavori delle studentesse e degli studenti di alcuni licei classici che accompagnano l'esplorazione di un tema impervio, arricchendo non di rado il dibattito con la loro fresca sensibilità ed esperienza di lettura.

ISBN 978-88-6938-375-5



€ 18,00